GEHALT UND GESTALT IM KUNSTWERK DES DICHTERS

VON

DR. OSKAR WALZEL

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

ACADEMIA

BERLIN-NEUBABELSBERG

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M.B.H.

DEM

GERMANISTISCHEN SEMINAR

DER UNIVERSITÄT BONN

ZUGEEIGNET

Grad. 2
PN
553
.H23
W24

German
Harv.
6-3-24
10212

EINFÜHRUNG.

Die Xenien Immermanns, die in Heines „Reisebildern" den dritten Teil der „Nordsee" abschließen, eröffnet unter der Überschrift „Der poetische Literator" das Verspaar:

Laß dein Lächeln, laß dein Flennen, sag' uns ohne Hinterlist,
Wann Hans Sachs das Licht erblickte, Weckherlin gestorben ist.

Der frömmelnde Salbader Franz Horn ist gemeint. Ihn nagelt auch das nächtliche Gesicht der wilden Jagd in Heines „Atta Troll" fest.

Darf die wissenschaftliche Literarhistorik von heute mit Seelenruhe und mit dem Bewußtsein, daß sie mit Franz Horn gar nichts gemein hat, Immermanns Hieb buchen? Sie ist stolz darauf, längst den Zustand überwunden zu haben, der die Geschichtschreiber der Dichtung einschränkte auf die Mitteilung von lebensgeschichtlichen Angaben und von Büchertiteln. Allein hat sie sich das Lächeln und Flennen wirklich immer so ferngehalten, daß sie dem Vorwurf Immermanns und seinem Rate ganz entzogen bleibt? Der lebende Dichter von heute gerät angesichts dichtungsgeschichtlicher Werke immer noch leicht in die Stimmung, die durch Franz Horn in Immermann wachgerufen wurde. Zuweilen scheint es, als empfinde er und mit ihm die Mehrzahl der Leser alles, was über bloß tatsächliche Angaben hinausgeht, wie ein schlimmes Übel.

Jakob Wassermann wehrt sich in seiner Schrift „Mein Weg als Deutscher und Jude" (Berlin 1921 S. 83) gegen die Massenheerschau und Massenabschlachtung, die in dem Großteil der wissenschaftlich tuenden beliebten und verbreiteten Literaturgeschichten stattfinde. Mit ihrer leichtsinnigen Schablonisierung und mit dem auf Unwissende berechneten Oberlehrerton seien sie geradezu eine deutsche Schande, in den Augen gebildeter Nationen eine Lächerlichkeit. Wieweit Wassermann Ausnahmen von diesem scharfen Urteil zuläßt, ist nicht zu erkennen. Darstellungen der Geschichte deutscher Dichtung, ferner auch überhaupt Arbeiten über einzelne oder mehrere Dichter kommen nicht immer über voreiliges Loben oder vorschnelles Tadeln hinaus. Noch in Leistungen, die sich strengwissenschaftlich geben, steht viel Beiläufiges, viel, das, aus dem Augenblick und seiner Stimmung geboren, kein Anrecht auf Dauer hat. Zugegeben sei, daß auch bei ehrlichem Streben, über solche persönliche Einfälle zu Festerm und Widerstandsfähigem emporzusteigen, es nicht leicht ist, zwecklose und an dieser Stelle entbehrliche Lyrik und Rhetorik zu meiden, zumal wenn man sich berufen fühlt, Werturteile zur eigentlichen Aufgabe zu erheben. Doch immer mehr sollte sich wissenschaftliche Forschung der strengen und schweren Pflicht bewußt werden, die auferlegt wird von der Würdigung des Künstlers und seines Werkes.

Literaturgeschichte ist dieser Pflicht nicht immer nachgekommen im stolzen Bewußtsein, durch die bloße Tatsache geschichtlichen Denkens ohnedies über alle ältern Versuche hinauszugelangen, die von Dichtung berichteten. Wie Geschichtsforschung überhaupt, so ist auch Literaturgeschichte durch die neue Fassung, die im 18. Jhh. der Würdigung des geschichtlichen Nacheinanders gewonnen wurde, mit frischem Blut erfüllt worden. Die Literaturgeschichte,

wie sie im 19. Jhh. fortschreitend sich bildete, ist sogar ausdrückliches Ergebnis der neuen Auffassung, die im 18. Jhh., auf deutschem Boden zunächst durch Winckelmann und Herder, aller Darstellung der Geschichte erstand. Ist doch vor Herder von einer geschichtlich gedachten Würdigung von Dichtung kaum etwas zu spüren. Wo man sich nicht beschränkte auf bloßes Mitteilen sachlicher Angaben, verband man Dichtungen wie alle Kunstwerke nach andern Gesichtspunkten und ließ das Nacheinander in der Zeit nur nebenhin gelten, etwa um die großen Gegensätze antiker und neuerer Kunst zu kennzeichnen. Aber auch dieser Gegensätze war man sich nur seit dem Ende des 17. Jhhs. bewußter geworden.

Das Neue, das von Herder gebracht und in den Dienst einer Würdigung auch der Dichtkunst gestellt wurde, war der Versuch, in dem Nacheinander der einzelnen Dichter und Dichtungen, dann der dichterischen Leistungen ganzer Völker eine Notwendigkeit zu erkennen, es nicht wie bloßen Zufall zu fassen, der bedingt ist durch einen besonders begnadeten Genius, durch das überraschende Auftreten eines überragenden Kunstwerks. So hatte Winckelmann die Entwicklung der griechischen bildenden Kunst, der bildenden Kunst des Altertums überhaupt zu fassen versucht. Wieweit er, wieweit auch Herder durch geschichtliche Forschung des Auslandes getragen worden ist, fällt hier nicht in Betracht. Denn gerade Kunst-, dann Dichtungsgeschichte ist, soweit sie Entwicklung nachweisen will, soweit sie Einzelheiten in einen notwendigen Gang einzufügen strebt, deutsche Leistung. Die Romantik, zumal die Frühromantik der Brüder Schlegel trieb Winckelmanns und Herders Anregungen weiter und wurde Vorbild so für deutsche wie für ausländische Forschung.

Notwendigkeit der Entwicklung. Schon die Worte verraten, daß auf geistiges Schaffen naturwissenschaftliche Begriffe durch Winckelmann, Herder und ihr Gefolge angewendet wurden. Für Herders Weltanschauung ganz wie für die Goethes ist Naturergründung das beste Mittel, einzudringen in das Geistige. In Natur und in Geist sehen sie, die wahren Wegweiser der Naturphilosophie, ein und dasselbe Gesetz wirken. Ja sie gelangen zu der Vorstellung von Gesetzen des Geistes bloß durch die Entdeckung von Gesetzen der Natur.

Ich habe vielfach versucht, diese Zusammenhänge klarzustellen, zumal die Bedeutung des Begriffs „Organismus" für geistes- und kunstgeschichtliche Betrachtung zu ergründen. Aus neuartiger Schau der Naturvorgänge ersteht dieser Begriff dem 18. Jhh. in neuer Gestalt. Der Forschung Wilhelm Diltheys ist der Nachweis zu danken; Shaftesbury, der Weiterdenker antiker Weisheit, ist nach Diltheys Ermessen der eigentliche Gewährsmann solcher Umdeutung. Ein geschlossenes Ganze, bestimmt durch sein eigenes Gesetz, nicht unterworfen einem fremden Gesetz, nicht eingestellt auf Zwecke, die außerhalb dieses Ganzen liegen, ist nach solcher Anschauung der Organismus. So ist Natur ein Organismus, so jede einzelne Erscheinung in der Natur. Innerhalb eines Organismus ist jeder Teil zwar notwendige Vorbedingung des Ganzen, aber auch das Ganze Vorbedingung jedes Teils. Wechselseitig bedingen sich der Baum und seine Wurzeln, Zweige und Blätter. Sie alle sind Ausdruck eines einzigen Gesetzes. Und wie der Baum zu seinen Teilen verhält er selbst sich zu dem Ganzen der Natur.

Organismen von der Art der Naturorganismen in Werken des Geistes und vor allem in Kunstwerken zu entdecken, war — nach unsichern Vorstößen anderer — Herder und Goethe vorbehalten. Von ihnen geht, bis auf das Wort, das in diesem Zusammenhang zuerst bei Herder erscheint, die Anwendung des Begriffs Organismus auf Geistiges aus. Das Kunstwerk als einen Organismus von eigener Gesetzlichkeit zu fassen, lernen von Herder und Goethe zuerst Schiller und die Frühromantiker. Durch Schelling leitet sich die Anschauung weiter ins 19. Jhh. Reiche künstlerische Früchte trägt die Entdeckung. Sie gibt der deutschen Dich-

tung eine neue Wendung, prägt dem deutschen Klassizismus Züge auf, die ihn wesentlich unterscheiden von den Blütezeiten anderer Völker, bestimmt auf Jahrzehnte hinaus das dichterische Schaffen des 19. Jhhs., nicht bloß in Deutschland. Eine Welt, die dem naturwissenschaftlichen Materialismus zustrebte, fand in der organischen Ästhetik willkommene Anhaltspunkte.

Tatsächlich ist diese Ästhetik ein Ergebnis der großen Zeit des deutschen Idealismus. Allein unberührt von den materialistischen Strömungen des 18. Jhhs. war Herder sicherlich nicht, als er seine Lehre vom Organismus gegen die Zwecklehre seiner Umwelt ausspielte. So konnte organische Ästhetik hinterdrein um so leichter in den Dienst einer Anschauung treten, die das Geistige völlig ins Gebiet der Natur hinüberdrängte und unbedingter als Goethe die Grenze zwischen Natur und Geist abschaffte. Goethe, vollends Schiller, aber auch die Frühromantik und Schelling hatten in Kants unbedingter Entgegensetzung von Geist und Natur noch einen Rückhalt. Er ging dem 19. Jhh. mehr und mehr verloren.

Geistige Leistung vom Standpunkt der Naturwissenschaft zu nehmen, ihr die Gesetzlichkeit der Natur zuzumuten, wurde in einem Zeitalter, das den Materialismus zum Positivismus weiterentwickelte, selbstverständlicher Brauch. Das 19. Jahrhundert war das Jahrhundert geschichtlichen Denkens. So heißt es; aber hinzugefügt sollte immer werden: eines geschichtlichen Denkens, das mit den Mitteln der Naturwissenschaft arbeitete. Wurde selbstverständlich auch Kunst und Dichtung geschichtlicher Betrachtung und Ordnung unterworfen, so geschah auch das im naturwissenschaftlichen Sinn.

Wilhelm Scherer bedeutet im ausgehenden 19. Jhh. einen Höhepunkt nicht bloß dichtungsgeschichtlicher Forschung, auch der Selbstbesinnung dieses Forschungsgebietes. Allein längst ist erkannt, wie enge Scherer sich dem naturwissenschaftlichen Positivismus angeschlossen und wie gern er an die Ergründung von Kunstwerken die Griffe des Naturwissenschafters gewendet hat. Seine Anhänger boten Werke, die von der Verwandtschaft der Kunst mit der Natur derart durchdrungen waren, daß sie Vorgänge künstlerischen Schaffens aus Vorgängen der Fortpflanzung des Tieres erklären zu können meinten.

Am Ende des Jahrhunderts begann endlich die Erkenntniskritik sich bewußt zu werden, daß die Gegensätze zwischen dem Reich der Natur und dem Reich des Geistes, also auch der Kunst viel größer seien, als die positivistische Geschichtsbetrachtung angenommen hatte. Das Einmalige des geschichtlichen Vorgangs wurde jetzt wieder abgetrennt von der gleichmäßigen, von der gesetzmäßigen Wiederholung im Naturvorgang. Von künstlerischem Gesetz, von dem Gesetz des einzelnen Kunstwerks hatte die Organismusästhetik gesprochen. Sie hatte das bildlich gemeint, hatte aus der Naturwissenschaft zum Zweck wechselseitiger Erhellung den Begriff des Gesetzes übernommen, zu einer Zeit, in der das Gesetz der Naturwissenschaft noch lange nicht so festumschrieben war wie im kommenden Zeitalter mächtiger Steigerung naturwissenschaftlicher Erkenntnis. Positivistische Kunstbetrachtung ging weiter und meinte, Kunst — wie allen Stoff der Geschichte — erklären und ableiten zu können aus einer Gesetzlichkeit, wie sie in der Natur entdeckt worden war.

Naturwissenschaft ruht auf der Überzeugung, daß aus gleichen Bedingungen gleiches erstehen müsse. Jede Abänderung der Bedingungen ergibt etwas anderes. Aber mit mathematischer Genauigkeit läßt sich berechnen, daß aus einer bestimmten Abänderung der Vorbedingungen auch ein bestimmtes anderes Ergebnis zu erreichen ist. Von solchem berechenbaren Zusammenhang der Bedingungen und des Ergebnisses ist in der geistesgeschichtlichen Welt, also auch im Reich der Kunst keine Rede.

Der Zusammenhang von Ursache und Wirkung ist auf geistesgeschichtlichem Gebiet

völlig anders als auf naturwissenschaftlichem. Der Chemiker weiß von vornherein anzugeben, welche Art von Verbindung immer wieder entstehen muß, wenn er eine Reihe von Elementen in genau bemessenen Mengen und in rechter Reihenfolge mischt. Umgekehrt kann er in der Verbindung die einzelnen Elemente und ihre Mengen nachweisen. Der Geschichtsforscher gelangt nie zu einer ebenso genauen Errechnung der Bedingungen, aus dem ein Vorgang oder eine Tatsache erwachsen ist. Und noch viel weniger ist er fähig, mit dem Chemiker wetteifernd einen Vorgang oder einen Tatbestand der geistesgeschichtlichen Welt immer wieder hervorzurufen, dessen Bedingungen er vorher erschlossen hätte.

Diese Überlegung ist so einfach und so selbstverständlich, daß es unbegreiflich scheint, wie sie jemals nicht angestellt werden mußte. Sicherlich wagte positivistische Geistesgeschichte immer wieder sich an Behauptungen, die vor dieser Überlegung nicht bestehen können.

Im strengsten Sinn des Wortes kann Geistesgeschichtliches überhaupt nie erklärt werden, so wie Naturwissenschaft die Erscheinungen ihres Gebiets erklärt. Restlose Aufdeckung der Ursachen, auf denen ein Tatbestand der Geistesgeschichte, auf denen zumal ein Kunstwerk beruht, ist undenkbar. Und mag auch Naturwissenschaft restloser Aufdeckung der Ursachen nicht immer ganz gewachsen sein, so bleibt ihr doch das Vorrecht, daß sie die Richtigkeit vieler ihrer Annahmen von den Ursachen einer Erscheinung beweisen kann, indem sie diese Ursachen ins Werk setzt und dadurch die Erscheinung wachruft. Zugestanden sei, daß Naturwissenschaft nicht in allen Fällen fähig ist, Ursachen mit solcher Genauigkeit anzugeben und deren Kenntnis zur Hervorbringung einer bestimmten Erscheinung zu verwerten. Geisteswissenschaft aber ist niemals in der Lage, etwas auch nur Ähnliches zu erzielen.

Dennoch meinte sie, getragen von naturwissenschaftlichem Geist, mit demselben Begriff von Kausalnexus arbeiten zu können wie der Erforscher der Natur. Und ohne Bedenken übernahm sie Vorstellungen der Naturwissenschaft, die auf strenger Gesetzlichkeit des Zusammenhangs von Ursache und Wirkung ruhen. Diesem Vorstellungskreis entstammt vor allem die Annahme eines notwendigen Zusammenhangs zwischen Umwelt und der Erscheinung, die durch die Umwelt bestimmt ist. Beschaffenheit des Bodens, Höhenlage, Klima sind von entscheidendem Einfluß auf Naturerscheinungen, zunächst auf Pflanzen. Indem diese Bedingtheit auf Geistiges übertragen wurde, entstand die Lehre, die im 19. Jhh. sich zur Milieutheorie entwickelte. Sie erhob den Anspruch, geistige und natürlich auch künstlerische Leistung zu erklären und deren Voraussetzung aufzudecken.

Abermals ist festzustellen, daß nicht der naturwissenschaftliche Positivismus des 19. Jhhs. zuerst die Wirkung der Umwelt auf Geistiges zu ermessen und durch solche Verknüpfung geistiges Werden zu erklären suchte. Es gilt für einen der wichtigen Fortschritte Winckelmanns, daß er die Kunst der Griechen aus ihrer geographischen Umwelt abzuleiten bemüht ist. Seine Gewährsmänner und Vorläufer zu nennen, ist hier nicht nötig. Herder wandte an die Geschichte der Welt und an deren geistige und künstlerische Leistung diese Erklärung und Ableitung. Winckelmann und Herder, und die mit ihnen gingen, haben sicherlich Wertvolles erkundet. Den Zusammenhang zwischen Umwelt und geistiger Artung wie künstlerischer Gestaltung zu leugnen, wird keinem Einsichtigen einfallen. Dachten indes nicht viele, durch den Nachweis dieses Zusammenhangs eine Gesetzlichkeit aufgedeckt zu haben von naturwissenschaftlicher Strenge und naturwissenschaftlicher Kausalität? Griechische Kunst und Dichtung, griechische Kultur überhaupt, besonders aber die Leistung Athens ebenso ein Werk der geographischen Bedingungen wie griechische und zumal attische Pflanzenwelt. So meinte man. Allein mit Recht ist längst eingewandt worden, wieso, während griechische Pflanzenwelt

doch nicht bloß in der verhältnismäßig kurzen Blütezeit Athens für die Macht des Bodens und für die Kraft des Klimas zeugte, der Kunst und der Dichtung Athens nur wenige Jahre gewährt waren. Der Himmel, der dem Zeitalter der großen Tragödie lachte, wölbt sich immer noch über Attika. Doch geistige Gründe, die weit hinausreichen über alle naturhafte Bedingtheit, müssen einem Boden, der einmal auf kurze Frist Ungemeines gezeitigt hat, für alle übrigen Jahrtausende die Schöpferkraft geraubt und ihn zu geistiger Unfruchtbarkeit verurteilt haben.

Wie die Lehre von der Wirkung der Umwelt wohl mitlaufende Veranlassungen, nicht jedoch entscheidende Entstehungsgründe aufzudecken vermag, ganz so ist das Aufsuchen vererbter Eigenheiten nur ein recht unsicherer Weg zur Erschließung der Kräfte, aus denen ein Künstler und sein Kunstwerk sich gestaltet. Wiederum ist ein Zusammenhang zwischen Ererbtem und Schöpfung auf geistigem Boden und im Gebiet künstlerischen Gestaltens als sicher anzunehmen. Wiederum fragt es sich, ob der Nachweis dieses Zusammenhangs wirklich den geistigen Schöpfer begreiflicher macht, ob der Künstler und ob vor allem sein Werk ebenso notwendig zusammenhängen mit der seelischen Artung der Vorfahren des Künstlers, wie im Reich der Natur Erscheinungen abhängig sind von ihren Vererbungsbedingungen. Wer in umständlicher Auseinandersetzung die Ahnenreihe eines Künstlers vorführt und die Eigenheiten dieser Ahnen verzeichnet, bleibt in einem Umkreis stehen, der meilenfern abliegt von dem Eigentlichen der Schöpfung dieses Künstlers. Gleichwohl haben zahlreiche Darstellungen in der Absicht, den Künstler begreiflicher zu machen und sein Werk auf die eigentlichen Quellen zurückzuführen, viele Seiten bedruckt mit Angaben über die Vorfahren und mit dem Nachweis von deren persönlicher Artung. Auf Goethes Vorgang berief man sich. „Dichtung und Wahrheit" wurde gefaßt wie der Versuch, Goethes Schaffen zu gründen auf Wirkung der Umwelt und auf Vererbung. Als ob Goethe nicht selbst in ironischen Versen von der Vorfahrenreihe gedichtet hätte, deren Züge er überkommen haben solle und die ihm alle Ursprünglichkeit nehme. Und als ob nicht etwa bloß zu „Faust", auch zum nächstbesten lyrischen Gedicht Goethes ein sehr langer Weg wäre von des Vaters Statur und ernster Lebensführung und von Mütterchens Frohnatur. Als ob endlich nicht Cornelia Goethe genau die gleiche Vererbung übernommen hätte.

Wie Goethe über die Bedingungen und Voraussetzungen einer Persönlichkeit dachte, verraten mit allem Ernst die Stanzen „Urworte – Orphisch" und deren erläuternde Begleitworte. Neben Daimon („dem Gesetz, wonach du angetreten"), Eros, Ananke, Elpis spielt hier Tyche eine bescheidene Rolle, das „Wandelnde, das mit und um uns wandelt". Immerhin sondert Goethe von dem Zufälligen der Tyche die Abstammung von einem Volk, einem Stamm, einer Familie. Die Völker seien als Individuen anzusehen. Ein Beispiel hartnäckiger Persönlichkeit sei die Judenschaft. Dagegen behaupte Tyche bei der Erziehung, soweit diese nicht öffentliche Volksangelegenheit sei, ihre Rechte. „Säugamme und Wärterin, Vater oder Vormund, Lehrer oder Aufseher sowie alle die ersten Umgebungen, an Gespielen, ländlicher oder städtischer Lokalität, alles bedingt die Eigentümlichkeit, durch frühere Entwicklung, durch Zurückdrängen oder Beschleunigen". Allein nachdem Goethe der Umwelt ihre Bedeutung zugemessen, erklärt er um so kraftvoller, der Dämon halte sich durch alles durch, er sei die eigentliche Natur, der alte Adam, der, so oft auch ausgetrieben, immer wieder unbezwinglicher zurückkehre.

Der Dämon, die notwendig aufgestellte Individualität (wie Goethe ihn umschreibt), bedeutet für ihn eine geheimnisvolle Macht geistiger Art, die er mit dem Werkzeug der Naturwissenschaft niemals zu ergründen versucht hätte. Nicht einmal ihn auszusprechen und in Worte umzusetzen hätte er gewagt.

Wenn wirklich das Persönlichste unaussprechbar bleibt, so sollte dem Aussprechbaren, soweit es sich in naturwissenschaftliche Begriffe umsetzen läßt, um so weniger großer Raum gewährt werden. Sonst ersteht der Anschein, als hätten Vererbung und Wirkung der Umwelt eine viel größere Bedeutung als das Geistige der Persönlichkeit.

Vor allem wird der falsche Eindruck geweckt, als ließe sich die geistige oder künstlerische Leistung irgendwie aus naturwissenschaftlichen Begriffen ableiten. Gerade weil die eigentliche Voraussetzung, das, was für Goethe Dämon heißt, dem logischen Erfassen sich entzieht, ist es sehr gefährlich, den Anschein wachzurufen, als ob durch Feststellung untergeordneter Bedingungen (und das sind Vererbung und Umwelt) über die Voraussetzungen geistiger und künstlerischer Tat etwas Zureichendes gesagt werden könne. Nicht wie das Kunstwerk entsteht, bloß wie es ist, läßt sich mit einiger Genauigkeit sagen. Es als Erscheinung zu verdeutlichen, nicht es als Ergebnis von Ursachen zu fassen, ist eine lösbare Aufgabe. Den Ursachen des Kunstwerks nachgehen führt früher oder später vom Kunstwerk ab. Voraussetzungen sind dort von entscheidender Wichtigkeit, wo sie bestimmte und berechenbare Wirkung haben müssen. Die Voraussetzungen, die dem Kunstwerk nachgewiesen werden, können, sie müssen nicht die vermeinte Wirkung gehabt haben.

Durchaus liegt es mir fern, von solchen Ansichten zu völliger Vereinzelung des Kunstwerks zu gelangen. Im Gegenteil. Oder gibt es, von einem Kunstwerk zum andern eine Beziehung herzustellen, bloß die naturwissenschaftlichen Bindemittel? Schöpfungen eines einzelnen Künstlers haben ihre gemeinsamen Züge. Ebenso künstlerische Schöpfungen eines Stammes oder eines Volkes oder eines Zeitalters. Dies Gemeinsame zu erkennen und auszusprechen, scheint mir nicht nur die eigentliche Aufgabe einer geisteswissenschaftlich bestimmten Forschung zu sein, auch eine lösbare Aufgabe. Ins Naturwissenschaftliche verirrt sich die Forschung in dem Augenblick, wo sie dies Gemeinsame zur notwendigen Bedingung der Einzelleistung erhebt. Dann schleicht sich sofort der naturwissenschaftliche Begriff von Ursache und Wirkung ein.

Synthese (das mißverständliche Wort wieder einmal zu gebrauchen) ist auf geistesgeschichtlichem, also auch auf kunst- und dichtungsgeschichtlichem Boden bloß dann geschützt gegen ein Abirren ins Naturwissenschaftliche, wenn sie sich streng bescheidet auf Feststellung des Gemeinsamen in der Erscheinung der geistigen, der künstlerischen, der dichterischen Leistungen. Sie kann auf diesem Wege zu seelischen, gesellschaftlichen, politischen, kulturellen Gemeinsamkeiten, zu Gemeinsamkeiten der Volksart wie des Denkens gelangen. Sie kann das Nacheinander, das Werden solcher Gemeinsamkeiten und auch deren allmähliches Verschwinden verfolgen. So weit kann Entwicklungsgeschichte bestehen bleiben auf geistigem wie auf künstlerischem Felde. Es ist nicht nötig, den Begriff Geschichte aufzugeben, nicht einmal das Wort Entwicklung, wenn die Welt des Geists und der Kunst aus den Banden der Naturwissenschaft erlöst werden soll.

Jüngste Vergangenheit hat die Gefahren einer naturwissenschaftlich gedachten Geschichtsforschung erkannt, einer Betrachtung des Weltgeschehens vom Standpunkt naturwissenschaftlicher Kausalität. Neigung besteht, mit solcher naturwissenschaftlichen Geschichtsauffassung geschichtliche Ordnung überhaupt abzulehnen. Zumal auf dem Gebiet geistiger Leistung, die nicht von vornherein gleich andern Vorgängen im Nacheinander des Weltgeschehens den Anschein eines mehr oder minder einheitlichen Ablaufs gewinnt. Also auch auf dem Gebiet der Kunst. Geradezu für schädlich wird hingestellt, Kunst und zumal Dichtung vom geschichtlichen Standpunkt aus erfassen zu wollen und sie in ein Nacheinander der Zeit einzuordnen. Unnötiger Ballast werde dann mitgeschleppt und das wirklich Notwendige darüber versäumt.

Gewiß läßt sich Kunst noch unmittelbarer ergreifen, wenn nicht Kunstwerke, die — vielleicht nur durch einen Zufall — einer bestimmten Zeit angehören, zueinander in Beziehung gebracht werden, sondern Kunstwerke, die an entscheidender künstlerischer Stelle miteinander verwandt sind. Wer irgendeine bedeutsame Erscheinung der Dichtkunst, etwa die klassische Tragödie der Franzosen, lediglich im Rahmen der Dichtung ihrer Zeit beschaut, kann leicht das Wichtigste übersehen. Natürlich besteht zwischen dieser Tragik und den großen und kleinen Schöpfungen französischer Dichtung desselben Zeitalters eine Fülle von Gemeinsamem. Mit Weltanschauung, Kultur, Menschenart, gesellschaftlicher Lage der Zeit ist sie enge verknüpfbar. Allein mindestens gleichwichtige, vielleicht noch bedeutsamere Vergleichsgesichtspunkte ergeben sich, wenn die tragédie classique mit der Tragik der Weltdichtung zusammengehalten wird. Dem Zielbegriff der Tragik, dem doch alle diese Werke der Weltdichtung zustreben, läßt sich überhaupt nur dann nahekommen, wenn die Verbindung mit den Versuchen anderer Zeiten und Völker hergestellt wird, die nach ihrer Weise Tragik verwirklichen. Nur auf solchem Weg ist ein fester Standpunkt gewinnbar zur Abschätzung und zur Abwehr der Angriffe, die gegen die französische klassische Dichtung und deren Tragödie sich richten. Wer diesen Standpunkt nicht erreicht, wer nur vom Gesichtswinkel französischer Geistesbildung des 17. und 18. Jhhs. die Dinge betrachtet, kommt bestenfalls zu dem Ergebnis, die tragédie classique sei notwendiger Ausdruck des französischen Geists ihrer Zeit. Für ihre künstlerische Bedeutung ist dann noch lange nicht alles gesagt. Daß etwas von naturwissenschaftlicher Einstellung in dieser Annahme einer Notwendigkeit des Ausdrucks liege, sei nicht bestritten, doch auch nicht unnötig stark hervorgehoben.

Mit andern, altgewohnten Worten zu reden: Hier stellen sich Fragen, die von der Poetik besser und sicherer gelöst werden können als von der Literaturgeschichte. Bloße Betrachtung des Nacheinanders in der Zeit schließt angesichts von Kunstwerken fast immer eine Menge von Vergleichspunkten aus, die sich sofort einstellt, wenn über den Rahmen der Zeit hinausgegriffen wird nicht etwa in das fast unübersehbare Gebiet dichterischen Schaffens, nur in das engere, leichter überblickbare Gebiet künstlerischer Übung von gleicher oder nahverwandter Formart.

Freilich gelangt auch Betrachtung im Sinn der Poetik nicht weit, wenn sie völlig absieht von den Zügen der Zeit, die einem Kunstwerk eigen sind. Kunstwerke aus verschiedenen Ländern und Zeiten ganz losgelöst von ihren Zeiteigenheiten und wie Schöpfungen eines einzigen unveränderlichen Menschenschlags zu fassen, hieße wertvolle Errungenschaften aufgeben. So hat es Poetik früher vielfach gehalten, hält es zuweilen jetzt noch so. Soll alles uns verloren gehen, was dank Herders unvergleichlicher Fähigkeit der Einfühlung in ferne Zeiten und Völker für die Ergründung von Kunst und Dichtung erzielt worden ist? Bloß weil er dem Hange zu naturhafter Deutung von Geistesleistung zu stark nachgegeben hat? Rechtgefaßte Poetik will die großen Zusammenhänge und die grundlegenden Gegensätze ergründen, die zwischen den zahllosen Möglichkeiten dichterischen Gestaltens bestehen. Sie verstellt sich selbst den Weg, wenn sie auf die Gewinne geschichtlicher Betrachtung verzichtet. Künstlerische Gestalt des Dichtwerks und in ihr den Ausdruck eines geistigen Inhalts will sie erkennen lehren. Solcher Aufgabe wird sie gerechter, sobald sie Zeit und Ort der Entstehung des Kunstwerks im Auge behält und dazu die geistige Artung dieser Zeit und dieses Orts. Und weil im Nacheinander des dichterischen Werdegangs der Zeiten solche Erkenntnisse, die auch der Poetik unentbehrlich bleiben, sich besser bewähren als in bloß begrifflicher Ordnung der Möglichkeiten dichterischen Gestaltens, behält Dichtungsgeschichte ihr Recht auch dann,

wenn wirklich eine systematisch angelegte Poetik noch unmittelbarer in die vielgestaltige Welt dichterischer Formen einführen mag als das geschichtliche Aneinanderreihen von Dichtwerken und von deren Schöpfern.

Nur sollte Dichtungsgeschichte nicht vergessen, daß sie Geschichte der Dichtung und nicht Geschichte aller möglichen schriftlichen Aufzeichnungen ist. Strengen Sinns sollte der Ausdruck Literaturgeschichte dem Ausdruck Dichtungsgeschichte weichen. Wirklich konnte selbst ein so feinfühliger Kunstergründer wie Wilhelm Scherer eine Geschichte der deutschen Literatur verfassen, die neben Dichtung wie einen gleichen Wert Wissenschaft stellte. Ohne weiteres darf gefordert werden, daß, wer Dichtung einer Zeit würdigen will, sich auch um die Wissenschaft dieser Zeit kümmere. Nur dann kann er den geistigen Gehalt dieser Zeit und in ihm eine der wichtigsten Begleiterscheinungen der Dichtung aus gleicher Schicht erkennen. Allein wenn der Erforscher des deutschen Klassizismus sich um Leibniz und Shaftesbury, um Hume und um Kant kümmern muß, deutsche Romantik ohne Berücksichtigung Fichtes, Schellings und ihrer Gefolgsleute nicht begriffen werden kann, so ist Darstellung dieser Philosophen doch nie unmittelbare Aufgabe einer Forschung, die das dichterische Kunstwerk und dessen Schöpfer zu ergründen hat. Und sogar die philosophische Arbeit der Dichter selbst, Lessings, Herders, Goethes, Schillers oder der Romantiker, spielt in der Geschichte der Dichtung nur die Rolle einer Begleiterscheinung, dank der sich die Dichtung in ihren entscheidenden Zügen besser erfassen läßt. Schon wer die Frage aufwirft, ob die Leistung des Denkers Voraussetzung der Leistung des Dichters ist, drängt hin zu der Annahme eines ursächlichen Zusammenhangs zwischen geistigen Erscheinungen, der ins Naturwissenschaftliche hinübergreift. Gerade weil mir an dem Zusammenhang des Denkens und des dichterischen Schaffens einer Zeit sehr viel liegt und weil ich diesem Zusammenhang immer gern nachgegangen bin und noch nachgehe, möchte ich das Mißverständnis ausschalten, als wolle ich Dichtung einer Zeit zum Ergebnis des Denkens dieser Zeit machen. Im einzelnen Fall kann gelegentlich eine Dichtung, kann selbst die ganze Leistung eines Dichters angeregt sein durch einen Philosophen. Im allgemeinen jedoch sind Dichtung und Philosophie einer Zeit parallele Erscheinungen mit gemeinsamen Zügen. Sie ringen im Wettbewerb miteinander, das zum Ausdruck zu bringen, was die Zeit erfüllt, was der Zeit als neues Ziel vorschwebt.

Solche Zusammenhänge bestehen zwischen der Kunst und dem Denken eines Zeitalters. Gemeinsames waltet ebenso zwischen der Kunst und den gesellschaftlichen Zuständen dieser Zeit. Im weitesten Sinn wird der Mensch, wird seine seelische Artung in gleicher Zeit die Züge des Gemeinsamen weisen. Dies Gemeinsame muß nicht volle Einheitlichkeit sein. Es läßt schwerüberbrückbare Gegensätze zu. In einem und demselben Zeitalter können Menschen von grundverschiedenem Typus einander gegenüberstehen, ebenso wie gegensätzliche Denkrichtungen, gegensätzliche gesellschaftliche Möglichkeiten nebeneinander Platz haben.

Solche Gegensätze beruhen besonders auf den Unterschieden der Volksart. Zu dem Nacheinander in der Zeit tritt das Nebeneinander von verschieden gearteten Völkern und Stämmen. Nur freudig zu begrüßen ist, daß dieses gegensatzreiche Nebeneinander jetzt stärkere Berücksichtigung findet als bisher. Die Unterschiede im Wesen der Völker, zunächst orientalischer, dann der Griechen und Römer gingen lange Zeit auf in ein geschichtliches Nacheinander, da ja Darstellung der Weltliteratur gern in anscheinend chronologischer Abfolge diese Völker aneinanderreihte, wie sie als Ganze in den Ablauf der Dichtung eingetreten sind. Wirklich bilden die Höhepunkte ihrer dichterischen Leistung ein Nacheinander in der Zeit. Doch schon die Geschichte der Dichtung des Mittelalters, noch mehr der Neuzeit weist ein

Nebeneinander verschieden gearteter Völker, ein Ineinandergreifen ihrer dichterischen Betätigung. Es verbietet, die Literaturen der einzelnen Völker als Ganze im Ablauf der Zeit so aufeinanderfolgen zu lassen, daß der Gegensatz, der zwischen den Völkern besteht, den Anschein einer Entwicklung erweckt, in der jedes Volk eine Stufe bedeutet.

Warum aber soll beim Volk stehen geblieben und nicht weitergeschritten werden zu einer Scheidung der Teile eines Volks, die zueinander in größerm oder geringerm Gegensatz sich befinden? Der Süden Frankreichs wurde tatsächlich bei der Ergründung französischer Dichtung schon sehr früh vom Norden losgelöst. Deutsches Sprachgebiet ist vollends dank deutscher Neigung zur Vereinzelung (Turnvater Jahn nannte sie Landsmannschaftssucht und Völkleinerei) etwas so Vielgestaltiges, daß es nur grundsätzlicher Durchführung alter Erkenntnisse bedurfte, um die Bedeutung des einzelnen deutschen Stamms und seiner eigenartigen Dichtweise im Rahmen der ganzen deutschen Dichtung zu einem wichtigen Gesichtspunkt der Forschung zu erheben. Die Geschichte deutscher Dichtung zeigt, wie immer wieder die Führung von einem deutschen Gebiet auf ein anderes übergeht. Notwendige Folgen ergeben sich aus dieser Verschiebung auch für das Werden der deutschen Dichtungssprache, der Schriftsprache überhaupt. Kein Wunder, daß, wer dieses Hin- und Herwandern und dessen Voraussetzungen zum beherrschenden Grundsatz seiner Forschung macht, auch überraschende neue Erkenntnis eröffnet.

Nur gilt auch für solche Arbeit die Warnung, nicht vom Geistigen und von dessen Gesetzen sich hinweglocken zu lassen in die Welt naturwissenschaftlicher Verknüpfung von Ursache und Folge. Solange die Erkundung der Sondereigenheiten eines Volksstamms sich begnügt, Gruppen mit gemeinsamen Zügen von andern Gruppen mit gegensätzlichen gemeinsamen Eigenheiten zu sondern, bleibt sie vor dem Abirren ins Naturwissenschaftliche bewahrt. Sie irrt ab, wenn sie in der besondern Stammeseigenheit die notwendige und erschöpfende Voraussetzung der künstlerischen Tat erkennen will. Das heißt abermals naturwissenschaftliche Kausalität ins Geistige übertragen. Ich verweise auf meine Darlegungen in der „Zeitschrift für Bücherfreunde" (1922 S. 15 ff.).

Soll Geschichtsforschung auf dem Gebiet der Kunst nicht früher oder später völlig zum Untergang hingetrieben werden, dann muß sie sich entschließen zu reinlicher Verabschiedung ihrer Übergriffe in die Naturwissenschaft. So wenig wie Logik kann Kunst mit naturwissenschaftlicher Kausalität arbeiten.

Seit etwa zwei Jahrzehnten wehrt sich Logik erfolgreich gegen Übergriffe der naturwissenschaftlich arbeitenden Psychologie. Einen irreführenden Psychologismus hat auch der Erkunder künstlerischen Gestaltens zu bekämpfen. Man mute mir nicht zu, daß ich das Schaffen des Künstlers in das Gebiet des Logischen hinüberdrängen wolle. Allein wer dieses Schaffen erfassen will, bleibt der Gesetzgebung des Geistigen, der Logik, immer noch näher als einer Seelenlehre, die naturwissenschaftlich forscht.

Den Satz des Widerspruchs, daß zwei entgegengesetzte Sätze nicht zusammen wahr sein können, möchte neuere Psychologie umdeuten. Sie behauptet, daß zwei entgegengesetzte Glaubensvorgänge nicht gleichzeitig nebeneinander im Menschen bestehen können. Logik, die dem Psychologismus absagt, hat gegen solche Umdeutung nicht nur einzuwenden, daß sie etwas ganz anderes behauptet als der Satz des Widerspruchs. Vielmehr stelle Psychologie da eine Behauptung von bestenfalls empirischer Geltung auf, während der Satz des Widerspruchs absolut wahr sei.

So reinlich läßt sich geisteswissenschaftliche Erforschung der Kunst nicht loslösen von

Psychologie. Dennoch ergeben sich auch in diesem Fall zuweilen verwandte Entscheidungen. An Kunstwerken lassen sich gemeinsame Züge feststellen, die sich deutlich unterscheiden von Zügen anderer Kunstwerke. Der Gegensatz gestattet, zwei Gruppen von künstlerischer Arbeitsweise festzusetzen und sie als zwei Möglichkeiten künstlerischen Schaffens zu fassen. Sie gewinnen die Geltung von zwei Typen, die zueinander in polarem Gegensatz stehen. Ordnung kann durch solches Vorgehen in die Überfülle der künstlerischen Erscheinungen kommen. Noch mehr: Solche Typenbildung erlaubt, entscheidende Eigenheiten von Kunstwerken fester zu erfassen. Sie bewahrt überdies vor gerngeübter Einseitigkeit. Mit Vorliebe stellt sich nämlich Betrachtung und zumal Bewertung von Kunstwerken bloß auf den einen Typus ein und verwirft an dem entgegengesetzten Typus alles, was sein eigentliches Wesen ist, oder sucht gar es wohlwollend zu verschleiern. Oft genug hat man Künstler gelobt um der Züge willen, die ihrem Werk in bescheidenem Umfang anhaften, alles eher jedoch als das eigentliche Wesen dieser Künstler bezeichnen. Dergleichen Züge, die dem entgegengesetzten Typus entsprechen, fehlen in keinem Künstler, nur in wenigen seiner Werke. Selbst Rembrandt malt mitunter unrembrandtisch oder baut ein Bild (etwa das Hundertguldenblatt) unrembrandtisch auf. Vielzusehr ist Künstlerarbeit etwas Zusammengesetztes, als daß solche Abweichung vom Typus unmöglich wäre. Nur der Pedant erwartet, daß ein einzelnes Kunstwerk stets musterhaft einheitliche Verwirklichung eines Typus darstelle.

Gegensätzliche Typen in der Kunst sind seit langem nachgewiesen. Sie erleichtern seit langem die Erkenntnis wesentlicher Züge von Kunstwerken, sie lassen tiefe Einblicke in den Formwillen des Kunstwerks zu. Seelenkundliche Kunsterforschung möchte indes nicht bei der bloßen Feststellung entgegengesetzter Typen stehen bleiben. Sie möchte diese Typenunterschiede zurückleiten auf ein Höheres, auf einen grundlegenden Gegensatz. Sie glaubt, diesen Urgegensatz in der verschiedenen Artung der Phantasie zu entdecken.

Als Schiller musikalische und plastische Dichter (im Sinn der Lehre von den zwei gegensätzlichen typischen Möglichkeiten der Kunst) unterschied, ging er schon von Erscheinungen, die am Kunstwerk sich beobachten lassen, weiter zum Schöpfer des Kunstwerks und gab ihm die Kennzeichen, die sich an dessen Werken hatten beobachten lassen. Selbst das ist nicht ganz ungefährlich. Denn es nähert sich wieder naturwissenschaftlicher Ansicht des Zusammenhangs von Ursache und Folge, wenn die seelische Artung des Künstlers dergestalt zur notwendigen, zur unerläßlichen Voraussetzung jeder seiner Arbeiten erhoben wird. Im allgemeinen wird diese Kühnheit nicht viel schaden, wenn sie nur nicht zu einseitig wird und das Persönlichste eines Kunstwerks vergewaltigt.

Allein zuerst aus den typischen Gegensätzen sei's der Kunstwerke, sei's der Künstler auch Gegensätze in der Phantasie zu erschließen, dann aber aus diesen Gegensätzen in der Phantasie alle typischen Unterschiede künstlerischen Gestaltens ableiten zu wollen, heißt den wahren Sachverhalt auf den Kopf stellen. Woher wissen wir denn etwas über die Ausdrucksmöglichkeiten der Phantasie des Künstlers? Doch einzig aus den Werken, die von Künstlern geschaffen werden. Das, was sonst, und wär'es durch die Künstler selbst, von dem Wesen und der Artung der künstlerisch schaffenden Phantasie berichtet wird, reicht auch nicht von ferne heran, die Ausdrucksmöglichkeiten der Phantasie derart genau zu beobachten und in Begriffe umzusetzen, wie es der Feststellung typischer Unterschiede an den künstlerischen Zügen eines Kunstwerks möglich ist.

Wie künstlerische Phantasie und was sie schafft, läßt sich bloß am Kunstwerk erkennen. Schon verliert sich's ins Ungewissere, wenn aus den erkannten Merkmalen des Kunstwerks

die Merkmale des Künstlers erschlossen werden. Auf die Kenntnis von Kunstwerk und Künstler stützt sich die Forschung, wenn sie das Wirken der Phantasie begrifflich erfassen will. Die Gegensätze, die ihr an diesem Wirken aufgehen, sind nur gefolgert aus den Gegensätzen, die ihr aufgegangen waren an Kunstwerk und Künstler.

Aus derart erschlossenen Eigenheiten der Phantasie des Künstlers will man die Gegensätze künstlerischer Gestaltung ableiten. Ein schlagenderer Beleg für einen Zirkelschluß ist kaum zu finden. Eine Folgerung wird zum Rang bedingender Voraussetzung erhoben. Den Stoff, aus dem sich die Erkenntnis des Wesens der Phantasie ergibt, will man besser erfassen von einem Standpunkt, der nur dank diesem Stoff zu ersteigen ist. Was am Kunstwerk sich mit Händen greifen läßt, wird in die viel ungreifbarere Schicht der Seele des Künstlers verlegt, um dann aus ihr abgeleitet zu werden. Der polare Gegensatz Schillers von plastischem und musikalischem Dichten soll etwa in der Gegenüberstellung einer plastischen und einer zerfließenden Einbildungskraft seine seelenkundliche Begründung erhalten, während doch diese psychologische Gegenüberstellung bloß gefolgert ist aus polaren Gegensätzen von der Art des Plastischen und Musikalischen.

Selbstverständlich bleibe es der Seelenkunde unverwehrt, dergleichen Folgerungen zu ziehen. Aber sie darf auch nicht vergessen, daß diese Folgerungen nicht viel mehr als eine terminologische Steigerung bedeuten. Daß sie tatsächlich über Tautologie nicht hinausgelangt, während sie doch das letzte erlösende Wort zu sagen meint.

Oder glaubt sie, aus Mitteilungen der Künstler über die Tätigkeit der Phantasie wirklich tiefere Einblicke, also unmittelbarere Ergründung des schöpferischen Vorgangs und seines Ausdrucks zu gewinnen als der Beobachter, der am Kunstwerk selbst die verschiedenen Möglichkeiten des Ausdrucks feststellt? Die letzten Geheimnisse des schöpferischen Phantasievorgangs kann sogar der Künstler nur aus der Ferne andeuten. Auch seine Bekenntnisse entrücken diesen Boden, auf dem die Seelenkunde stehen möchte und den sie für die wahre Grundlage ästhetischer Forschung und Scheidung hält, nicht dem Gebiet des Unsichern und Schwankenden.

Und wenn Beobachtung, am Leben des Künstlers angestellt, nicht den Gewinn erbringt, der sich aus der Beobachtung des Kunstwerks ergibt, so fruchtet noch viel weniger ein andrer beliebter Handgriff der Seelenkunde. Die schwererfassbaren Vorbedingungen gegensätzlicher Ausdrucksmöglichkeiten des Kunstwerks will sie in der Urform am Kinde untersuchen. Ohne Zweifel bestehen zwischen der Einbildungskraft des Kindes und der Einbildungskraft des höchstentwickelten Künstlers Beziehungen. Allein das Wichtige und Entscheidende künstlerischer Tätigkeit liegt nicht in dem, was ihr mit dem Kinde gemein ist, sondern in dem, was beide unterscheidet. Mit vollem Recht trennt Benedetto Croce die ganze lange Reihe vom Kinde bis zu dem Menschen, der beinahe Künstler ist, den künstlerischen Inhalten seiner Seele aber keinen künstlerischen Ausdruck geben kann, trennt er die vielen, die es nie zum Kunstwerk bringen, von dem Künstler, der auszudrücken vermag, was andern nicht ausdrückbar ist.

Und da soll das Kind besser das Entscheidende verraten als das Kunstwerk? Auch solcher Wahn wurzelt in naturwissenschaftlicher Auffassung geistiger Vorgänge. Auch er ist noch ein Überbleibsel des naturwissenschaftlich arbeitenden Historismus. Der Naturwissenschaft ist der erste Ansatz einer organischen Entwicklung aus guten Gründen wichtiger als deren späterer Verlauf und als deren mehr oder minder endgültiges Ergebnis. Die Erlebnisse eines Baums in den ersten Wochen, ja Tagen seines Werdens haben für sie mehr Interesse als Jahre und Jahrzehnte seines spätern Lebens. Wirklich ist an der ersten Entwicklung des Keims viel mehr,

vor allem viel mehr wechselnder Vorgang zu sehen als an dem allmählichen Weiterwachsen des Baums. Die Gesetze (d. h. das Ewigwiederkehrende) der Entwicklung des Keims fallen schwerer ins Gewicht als die Gesetze des Weiterlebens eines Keims, der zur vollen Entwicklung gelangt ist. Der Botaniker, dem auferlegt würde, die Zustände von Bäumen ebenso genau zu beschreiben wie die Zustände des Keimlings, sähe in solcher Zumutung fast bloß das Ergebnis eines ästhetischen Bedürfnisses. Dem ästhetischen Betrachter mag etwas liegen an den unzählbaren Möglichkeiten der Gestalt des Baums, sehr wenig liegt an ihnen dem naturwissenschaftlichen Ergründer biologischer Gesetze.

Sollte nicht also von vornherein der ästhetisch bemühte Forscher den umgekehrten Weg einschlagen? Ihm muß doch alles an der Gestaltung des Kunstwerks liegen, während er über dessen Keimen nur Beiläufiges zu errechnen vermag, biologische Gesetze des Keimens künstlerischer Werke niemals nachweisen kann.

Unter dem Druck naturwissenschaftlicher Ansprüche geschichtlicher Forschung legten sich im 19. Jhh. die Kunstbetrachter überhaupt mit Vorliebe auf die Seite der Vorstufen des Kunstwerks. Weil dem Naturforscher nicht bloß wichtig ist, wie eine Naturerscheinung wird, wie sie sich aus ihren Vorstufen entwickelt, weil er vor allem über diese Frage wirklich Erleuchtendes zu sagen hat, hielten Kunsterforscher und besonders Erforscher der Dichtung für ihre Pflicht, sich mit den Anfängen von Kunst in jedem Sinn des Worts zu beschäftigen. Mit den Anfängen zu künstlerischem Ausdruck, wie sie am Urmenschen sich zeigen oder womöglich schon an Tieren. Dann mit den Anfängen der einzelnen Schöpfung eines Künstlers. Sie hielten das, sie halten es zum Teil noch für wichtiger als Beschäftigung mit dem abgeschlossenen Kunstwerk. Das ging bis zu einer Goethephilologie weiter, die in Urfaust und Faustparalipomenis besser Bescheid wußte als in den beiden Teilen des „Faust" selbst, die von dem allmählichen Werden des „Faust" orakelte, ohne fähig zu sein, „Faust" zu verstehen und zu deuten, geschweige daß sie seine künstlerische Gestalt begriffen hätte. Auf diesem Wege bildete sich der Brauch heraus, gegen das abgeschlossene Kunstwerk vermutungsweise ersonnene Vorstufen, ursprünglich Geplantes, aber vom Dichter mit Willen Aufgegebenes auszuspielen. In dem Rätselraten, das unerläßliche Folge solcher Absicht war, meinte man die eigentlich würdige Aufgabe des Erforschers von Dichtung zu erkennen.

Hamann und Herder hatten Rousseaus Ruf „Zurück zur Natur" auf dem Gebiet der Betrachtung von Poesie weitergetrieben zu der Behauptung, echtere Poesie sei in den Anfängen der Menschheit zu finden als auf deren sogenannten Höhen. Volksdichtung sei nicht nur naturhafter, auch lebensvoller und eindrucksreicher, sei saftvoller als Kulturdichtung. Das Gefährliche eines solchen Rousseauismus gewahrte vor Oswald Spengler schon Nietzsche, vor Nietzsche mancher der geistigen Führer aus der Zeit um 1800. Zugleich wirkte in Herder ja schon naturwissenschaftliche Haltung beim Ergründen geistiger Leistung nach. Allein das 19. Jhh. hat auch nach dieser Richtung die Anregungen Herders ins fehlerhaft Einseitige weitergetrieben. Für Herder war noch nicht die Urgestalt einer Dichtung, der erste Entwurf, den der Dichter später nach Kräften zu überholen suchte, von selbst das Wertvollere. Es blieb der Wissenschaft des 19. Jhhs. vorbehalten, Urfaust als den höhern ästhetischen Wert gegen den ganzen „Faust" auszuspielen und, soweit sie im 20. Jhh. weiterbestand, auch Urmeister gegen „Lehrjahre".

Durchaus auf die Abwege empirischer Seelenkunde geriet eine Gruppe von Forschern, die vorgab, sie treibe vergleichende Literaturgeschichte, wenn sie aus dem Schrei des Vogels Deutung holen zu können meinte für dichterische Kunstwerke. Der Vogelschrei als Erklärungs-

mittel des lyrischen Gedichts! Besteht da wirklich ein Zusammenhang, so bliebe immer noch unfasslich, warum Kunstwerke, die immerhin von Feinfühligsten, geistig Hochentwickelten nacherlebt werden können, aus der uns fremden und unfasslichen Welt der Tierseele heraus zu rechter Würdigung gelangen sollen. Nach zwei Richtungen griff die psychologische Erforschung von Kunst fehl. Sie meinte aus dem Unsichereren Erklärung holen zu können. Und sie wollte höchster geistiger Leistung gerecht werden, indem sie ins geistig Ärmere, ins Undurchgeistigte ging. Der umgekehrte Weg mag immer noch mit gutem Recht beschritten werden. Dem Seelenerforscher bleibe unverwehrt, im Kinde Ansätze dichterischer Tätigkeit zu entdecken. Aber er muß sich bewußt bleiben, daß er dann der Seele des Kindes seine Forschung dienstbar macht. Ebenso darf, wer ein Kunstwerk wirklich nach Inhalt und Gestalt ergründet hat, diesen Gewinn wenden an die Erforschung der ungewissen und schwerfassbaren Vorstufen des Kunstwerks. Wer den ganzen „Faust" künstlerisch zu würdigen versteht, hat allein das Recht, über alte Faustpläne etwas zu sagen.

Unnötig ist wohl, hier noch ein Wort hinzuzufügen über den Anspruch der empirischen Psychologie, Gesetze künstlerischer Wirkung durch Versuche zu erbringen, die dem Auge oder dem Ohr ein Nacheinander von Eindrücken bieten, und dadurch den höhern oder niedrigern ästhetischen Wert der einzelnen Eindrücke erweisen zu wollen. Auch da wird Geistiges hinübergedrängt ins Gebiet des Naturwissenschaftlichen, wird Einmaliges umgedeutet in Allgemeingültiges, wird naturwissenschaftliche Verknüpfung von Ursache und Wirkung dem Kunstwerk zugemutet. Oder soll aus der bloßen Zusammenstellung von Farben wirklich etwas Entscheidendes abzuleiten sein für die Farbenwahl, die der Künstler, sei's in einem, sei's vielleicht sogar mit Willen in mehrern Werken trifft? Wichtig genug ist der Aufbau der Farben in einem Gemälde. Doch nur aus weiter Ferne kommt an die Erkenntnis dieser Tektonik heran, wer ein für allemal harmonische und unharmonische Farbenverbindungen feststellen will.

Die Seelenlehre hat, sobald sie verzichtet auf eine Gesetzgebung, die das Kunstwerk schlechthin zu einer gesetzmäßig notwendigen Folge von Naturbedingungen herabdrückt, dem Erforscher der Kunst außerordentlich viel zu bieten. Auch hier darf der Begriff wechselseitiger Erhellung angewandt werden. Wenn Geschichtsforschung, Völkerkunde, Gesellschaftslehre, Denklehre dem Kunstergründer Begriffe bieten, die ihn auf seinem Wege fördern, wie sollte nicht gleiches Psychologie leisten, die an den Stoff der Kunst noch näher heranreicht als diese Wissenschaften? Näher auch als Mathematik, die (Oswald Spengler ist da sicherlich auf einem aussichtreichen Wege) in den Gegensätzen ihrer Haltung von einst und jetzt, in dem Unterschied vor- und nacheuklidischer Mathematik, Gegensätze im ganzen Verhalten des Menschen zur Welt, also auch im Verhältnis der Kunst zu ihrem Inhalt und zu ihren Formungsmitteln kennzeichnet. Seelische Vorgänge sind Stoff und Voraussetzung des Kunstwerks. Was vom Seelenforscher, der die Erlebnisse der Seele ordnen und durch solche Ordnung begrifflich erfassen will, an Kategorien festgesetzt wird, kann Anwendung finden auf die Erforschung der Kunst. Solche Kategorien dienen bestens der Typenlehre, deren der Kunstforscher bedarf, wenn er die Eindrücke des Kunstwerks benennen will.

Wirklich ist Psychologie, die den Wegen geistiger Betätigung nachgeht, mit Erfolg am Werk, Typen künstlerischen Gestaltens und auch der Aufnahme und des Nacherlebens von Kunstwerken zu bestimmen. Sie muß nur ihrerseits dem Hang widerstreben, dergleichen Typen zu unerläßlichen Folgen physischer Veranlagung zu stempeln. Und sie vergesse nicht, daß sie etwa den Künstler, der durchs Auge zu erleben gewohnt ist, von dem Künstler, der durchs Ohr erlebt, am sichersten bloß dank der Ausdrucksform seiner Schöpfungen scheiden

kann. Daß aber diese Schöpfungen von selbst sich dagegen wehren, einfach als Werke sei's optischer, sei's akustischer Anlage ihres Schöpfers zu gelten. Dazu ist das einzelne Kunstwerk zu eigenwillig geartet.

Wilhelm Dilthey hatte die feinfühlige Hand, die vor überstürzter Anwendung seelischer Kategorien bewahrt bleibt. Ihm war weniger wichtig, den Charakter eines Künstlers festzulegen als die geistige Artung, durch die der Künstler sein besondres Verhältnis zur Welt findet, weniger wichtig, dessen Naturbedingtheit als das Schwingen seines geistigen Verhaltens zu betonen. Von Dilthey geht es unmittelbar und ohne zwecklose Hemmungen weiter zu einer Erfassung des Kunstwerks, das dessen Eigenton heraushebt, ohne den bänglichen Nebenton erklingen zu lassen, der bloß eine naturnotwendige Gebundenheit des Künstlers ankündigt.

Wer sich Dilthey zum Führer nimmt, braucht auch im Umkreis seelenkundlicher Ergründung von Kunst nicht zu befürchten, daß er Geistiges der Natur aufopfere. Dagegen blieb Dilthey auf dem Wege vom geistigen Gehalt zu dessen künstlerischem Ausdruck noch in einiger Entfernung stehen von dem Nachweis der vielgestaltigen und gegensatzreichen Mittel dieses Ausdrucks. Wichtiger war ihm, die Künstlerpersönlichkeit zu umschreiben als den Reichtum und die besondre Art ihrer Ausdrucksformen auszuschöpfen. Noch erwirkt Dilthey den Eindruck, als sehe er zu wenig Greifbares am Kunstwerk.

Solche Kunst des Sehens zu unerwarteten Ergebnissen zu steigern, war in jüngster Zeit den Erforschern bildender Kunst vorbehalten. Sie haben auf ihrem Gebiete nach dem strengsten Sinn des Wortes von vornherein mehr zu sehen als die Erforscher von Dichtung. Gleichwohl bleiben ihre Griffe musterhaft auch für diese. Kennzeichen der Sonderarten künstlerischen Ausdrucks zu finden, ist ebenso Aufgabe des Betrachters von Dichtung wie des Betrachters von bildender Kunst. Nicht nur kann von der vorgeschrittenern Arbeitsweise der Kunstgeschichtsforschung gelernt, es können, zumal wo sie die erkundeten Kennzeichen des Ausdrucks in gegensätzliche Typen ordnet, ihre Ergebnisse fast unmittelbar auf Dichtung angewendet werden. Wechselseitige Erhellung eines Forschungsgebietes durch das andre muß ja besonders dann Gewinne bringen, wenn diese Gebiete nicht bloß unmittelbar einander benachbart, sondern sogar einander gleichgeordnet sind. Alle andern Forschungsgebiete, die hier in Zusammenhang zu setzen waren mit der Erkundung von Dichtung, haben zuletzt doch nicht das Ziel einer Ergründung von Kunstwerken. Selbst der Psycholog, mag er mit Stoff und Stoffgestalter des Dichtwerks auch wesentlich mehr zu tun haben als der Geschichtsforscher oder der Gesellschaftskritiker, will dem Leben dienen, nicht der Kunst. Kunst aber ist der eigentliche Gegenstand wie des Ergründers von Dichtung so der Wissenschaft von der bildenden Kunst.

Ist dichtungsgeschichtliche Forschung sich einmal bewußt, daß ihre nächste Nachbarin und beste Stütze die Erkundung bildender Kunst ist, so wird sie auch nicht wieder vergessen, Dichtung vor allem als Kunst zu nehmen. Sie kann dann Geschichte der Dichtung säuberlich trennen von Geschichte der Weltanschauung, natürlich aber auch von Geschichte aller andern Art schriftstellerischer Mitteilung. Sie braucht deshalb diese Gebiete geistigen Schaffens nicht unbenutzt liegen zu lassen. Nur muß sie sich dann bewußt bleiben, daß sie sich vom Kunstwerk entfernt. Sie muß sich dabei hüten, es ganz aus dem Auge zu verlieren.

Allein als bedeutsamste Voraussetzung des Kunstwerks und seiner Gestalt bleibt der geistige Gehalt, den es in sich trägt, dem Ergründer der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten entscheidend wichtig. Schon das Wort Ausdruck deutet auf etwas, das auszudrücken ist Dem Inhalt des Ausdrucks wird bloß gerecht, wer Gedankenwege zu gehen gelernt hat. Ich selbst habe, ehe ich an die Erforschung dichterischer Form ging, mich zuerst bemüht, solche

schwere, mir vielleicht besonders schwierige Kunst zu lernen. Freundliche Betrachter nennen dieses mein Bemühen, das auf der Bank der Mittelschule begann und mich bis gegen 1910 stark in Anspruch nahm, heute meine ältere Entwicklungsstufe. Wirklich bin ich erst seit Beginn des zweiten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts grundsätzlich weitergegangen zur Erforschung der Ausdrucksmittel des geistigen Gehalts. Doch schon weit früher hatte ich dieses Ziel ins Auge gefaßt. Arbeiten meines Berner Seminars bezeugen das. Darum war es Übereilung, um nicht zu sagen Kurzsichtigkeit, als man mir vor Jahren vorwarf, ich wolle alle Geschichte der Dichtung in Geschichte von Weltanschauung umwandeln. Ich wußte nur damals noch nicht so gut wie heute, auf welche Weise die Formenfülle des Ausdrucks erfaßt werden kann. Noch fehlte mir das rechte Mittel, die künstlerische Verwirklichung geistiger Gehalte begrifflich so genau zu bestimmen, wie es nötig und möglich ist. Meine Wissenschaft war damals noch nicht so weit gediehen.

Auf dem Wege zu solcher Bestimmung der Ausdrucksmittel erstand mir unvorhergesehene, aber um so willkommenere Hilfe durch die Arbeiten der Kunstgeschichtsforschung. Dankbar nenne ich immer wieder und auch hier den Namen Heinrich Wölfflins. Sein Vorgang ließ mir zum bedeutsamen Ziel meiner Wissenschaft die Erschließung verwandter Mittel der Formbestimmung werden, die Festsetzung ähnlicher Grundbegriffe des dichterischen Gestaltens. Ich bin mir bewußt, daß Fachgenossen von mir gleichzeitig dieselbe Aufgabe zu lösen anfingen. Die Ehren eines Entdeckers nehme ich nicht für mich in Anspruch.

Dilthey hatte mich herangeführt bis an die Pforte des Neubaus, den zu errichten meiner Wissenschaft jetzt Gebot bedeutet. Er war mein wichtigster Gewährsmann gewesen, als ich die geistigen Grundlagen von Dichtung erforschte. Wölfflin ist mir wichtigste Stütze für den Aufbau, der jetzt zu schaffen ist. Eine Verknüpfung der Ergebnisse Diltheys und Wölfflins enthüllte sich schon vor Beginn des Weltkriegs meinem Fachgenossen Rudolf Unger als Forderung des Tages an die wissenschaftlichen Erforscher von Dichtung. Mir kam dieses Wort Ungers zu Gehör, als ich längst gleichem Ziele zustrebte. Ein Versuch, dem Anspruch gerecht zu werden, ist auch die vorliegende Arbeit.

Wechselseitige Erhellung der Erkenntnisse Diltheys und Wölfflins ist nötig. Diltheys Wege können weitergegangen werden dank Wölfflin. Doch auch Wölfflins Forschung gewinnt Vertiefung, wenn Diltheys Hilfe nicht verschmäht wird. Dilthey bleibt dem Ausdrucksinhalt näher, Wölfflin der Gestalt des Ausdrucks. Die rechte Mitte ergibt sich, wenn der Zusammenhang von Ausdrucksmöglichkeiten, wie sie Wölfflin erkannt hat, mit den Ausdrucksinhalten gesucht wird, die durch Dilthey bestimmt worden sind. Geistiges als Voraussetzung der Gestalt des Dichtwerks, die Gestalt des Dichtwerks als Ausdruck seines geistigen Inhalts gilt es zu nehmen. Ob ein strenger Nachweis dieses Zusammenhangs überhaupt möglich ist, sei hier noch nicht entschieden. Allein nur wer den Zusammenhang im Auge behält, bleibt bewahrt vor einseitiger Gehalts- und einseitiger Formästhetik.

Diltheys und Wölfflins Ergebnisse fruchtbar zu machen für die Erfassung von Dichtungen, gilt es vor allem, auf dem Gebiet der Dichtkunst zu schaffen, was von Wölfflin auf dem Gebiet der bildenden Kunst erbracht worden ist. Die Aufgabe ist schwer. Mit dem Versuch, sie zu lösen, werden sich noch viele beschäftigen müssen. Sie werden dabei gut tun, Erbrachtes nicht gar zu eilig abzulehnen, wenn es auch noch lange nicht das letzte Wort zu sagen hat.

Die Aufgabe, in dem Gebiet der Dichtkunst die Forschungsmittel Diltheys und Wölfflins zu fruchtbarer Verbindung zu bringen, fordert allerdings auf lange hinaus stärkere Beachtung der Gestalt des Dichtwerks als des Gehalts. Denn in reicher Fülle liegen Vorarbeiten bereit,

die Dichtung von der Seite ihres Gehalts zu erfassen, dank besonders der Forschung Diltheys und seines Gefolges. Dagegen ist bisher und nicht bloß in jüngster Zeit wenig geschehen für die Ergründung der Gestalt von Dichtungen, während die künstlerischen Merkmale der Gestalt von Werken bildender Kunst schon viel ausgiebiger bestimmt sind.

Die künstlerische Gestalt von Dichtwerken prüfen und solche Prüfung folgerichtig durchführen, bleibt immer noch Angriffen ausgesetzt. Wohlfeil genug ist ja der Einwand, das heiße reine Formästhetik treiben. Deutsche neigen vorzüglich diesem Einwand zu. Warum gerade der Deutsche vor der Beschäftigung mit der künstlerischen Form des Dichtwerks Angst hat, wird hier noch zu beleuchten sein. Am liebsten treiben viele bloß Gehaltsästhetik, während sie vorgeben, auch ihnen liege es daran, den Zusammenhang von Gehalt und Gestalt zu erkennen. Doch Gestalt ist ihnen dann meist nicht viel andres als eine fast selbstverständliche Außenseite des Gehalts, die einer weitern Ergründung nicht bedürfe. Umgekehrt muß, in der Absicht, Gehalt und Gestalt gleichmäßig zu ihrem Recht gelangen zu lassen, die Forschung sich um so ausdrücklicher mit den wechselnden Merkmalen der Gestalt beschäftigen. Sie hat dann wahrlich nicht Oftgesagtes zu wiederholen, sondern muß, soweit es sich um Dichtung handelt, von ersten Anfängen ausgehen, will sie sich nicht mit der Elementarmathematik der Kunstform begnügen, wie sie etwa in Lehrbüchern der Metrik vorliegt. Neuartige Schau zu lehren und ihren Wert nachzuweisen, benötigt die Forschung so viel Raum, daß der Anschein sich einstellen kann, sie wolle bloß dieser neuartigen Schau dienen. Wer von der Gestalt des Dichtwerks spricht, hat notwendigerweise so viel zu sagen, daß er für den Gehalt weniger Raum benötigt, auch wenn ihm der Gehalt noch so wichtig ist.

Er muß sehen lernen und lehren. Er findet diese Fähigkeit des Sehens innerhalb der Erforschung bildender Kunst auf hoher Stufe. Sucht er hier in die Schule zu gehen, so ersteht ihm neuer, nicht minder wohlfeiler Vorwurf: Er ordne Dichtkunst einer fremden Gesetzlichkeit unter, überspanne daher auch die Bedeutung der Gestalt des Dichtwerks. Zu sehen gebe es im strengen Wortsinn überhaupt an Werken der Wortkunst nichts.

Gewiß wäre es schön gewesen, wenn vor Wölfflin und vor dessen Arbeitsgenossen für Dichtungen Formkategorien gefunden worden wären von der entscheidenden Wichtigkeit der Formkategorien, die innerhalb bildender Kunst von Wölfflin aufgedeckt worden sind. Dann wäre der Erforscher von Dichtungen jetzt nicht verpflichtet, von Wölfflin zu lernen und seine Begriffe nach Wölfflins Begriffen zu bilden. Er dürfte sich begnügen mit einer Nachprüfung von Längstgewonnenem. Er brauchte diese alten Gewinne nur aus Wölfflins Erkenntnissen zu ergänzen.

Leider kann davon keine Rede sein. Und so muß Ergründung von Dichtkunst sich entschließen, von Wölfflin zu lernen und die Verwertbarkeit seiner Kategorien für die eignen Forschungsgebiete zu erfragen. Hier schon sei die Behauptung gewagt, daß die Schwesterkünste, daß Dichtkunst und bildende Kunst, wirklich viel miteinander gemein haben, daß also in vielen Fällen Kategorien Wölfflins ohne Bedenken auf die Welt der Dichtung übertragen werden dürfen, zumal solche, die (wie etwa das Begriffspaar Einheit und Vielheit) von vornherein nicht an die Sondereigenheiten bildender Kunst gebunden sind. Doch sollte selbstverständlich sein, daß, wer wechselseitige Erhellung noch so hoch einschätzt, gleichwohl nicht bei bloßer Übernahme der Kunstbegriffe Wölfflins stehen bleiben will. Oder meint wirklich irgendeiner, daß um der wechselseitigen Erhellung willen alles, was Dichtkunst und bildende Kunst unterscheidet, beiseite geschoben, daß um ihretwillen vergessen werden solle, was gerade von Deutschen zur Bestimmung dieses Gegensatzes erbracht worden ist?

Die Sondermerkmale des Werks der Wortkunst sind indes, soweit sie Züge der Gestalt

darstellen, ganz besonders stark hervorzuheben. Gerade weil die Gestalt von Schöpfungen bildender Kunst sich fühlbarer bemerklich macht. Dann weil es naheliegt, der Dichtung eine leichtere Aussprechbarkeit ihres Gehalts von Anfang an zuzuschreiben und daher im bloßen Wortausdruck des Gehalts das Wesen und die besondere Artung der Dichtkunst festzustellen. Das läuft jedoch abermals nur auf Unterschätzung der künstlerischen Form des Dichtwerks hinaus. Es verführt zu der Annahme, Dichtung lege auf Gestalt keinen Wert, weil sie ohnedies durch das bloße Wort zweckmäßiger als bildende Kunst und zielsichrer das Geistige ausdrücken kann, mithin nicht nötig hat, gleich der bildenden Kunst dieses Geistige durch die Formung zu verraten.

Lang und mühsam ist der Weg, sollen alle diese Einwände abgelehnt und alle Irrtümer ins Auge gefaßt werden, die angesichts dieser Fragen sich immer wieder einstellen. Viel muß dann von der Gestalt der Dichtung gesagt werden, ehe auch nur von ferne herangegangen werden darf an die schwierige Frage des Zusammenhangs von Gehalt und Gestalt des Dichtwerks. Verkürzt würde der Weg nicht, wenn man eilig aus kulturgeschichtlichen oder kulturpsychologischen Voraussetzungen die Form ableiten wollte.

Hinter uns liegt eine Zeit, die ungeduldig alle Gründe der Erscheinungen aufdecken wollte, sich aber im raschen Vordringen um die Wesenheit der Erscheinung zu wenig kümmerte. Dieser Wesenheit nahezukommen, sind viele Hemmnisse zuerst wegzuräumen. Und nur dann darf versucht werden, die Wesenheit selbst zu bestimmen.

Soll nun noch ausdrücklich versichert werden, daß alles, was im folgenden über die künstlerische Gestalt des Dichtwerks gesagt ist, auf den Anspruch verzichtet, das ganze Wesen des Dichtwerks zu umfassen? Daß auch der Versuch, Gehalt und Gestalt miteinander in Verbindung zu bringen, solchen Anspruch nicht erhebt? Das Kunstwerk, das als Ganzes den Sinnen des Beschauers sich darbietet, weist dem, der es nacherleben will, so unberechenbar vielerlei, daß dieser Reichtum an Eindrücken niemals in Worte zu bringen wäre. Doch lange Zeit galt und auch heute noch gilt manchem die Ansicht, daß dieses Nacherleben des Kunstwerks sich in noch viel geringerm Ausmaß aussprechen lasse, als es tatsächlich der Fall ist. In erster Linie ist der Wahn zu beseitigen, Ergründung der Gestalt des Kunstwerks stehe bloß der eigentlichen künstlerischen und menschlichen Wirkung des Kunstwerks im Wege, ja zerstöre wohl gar die Möglichkeit reinen und allseitigen Erlebens der Kunst. Mit besserm Recht wäre das völlige Gegenteil zu behaupten. Vertieft wird dies Erleben durch rechte Erfassung der künstlerischen Form.

Nur mute man mir nicht zu, ich wolle Kunstwerke erleben lehren. Die Fähigkeit zu solchem Erleben muß wenigstens im Keim vorhanden sein. Wem's nicht gegeben wird, wird's nicht erjagen. Es fehlt wirklich nicht an Menschen, die schlechthin unfähig sind, Kunstwerke zu erleben. Allein eine Vertiefung und zugleich eine Verfeinerung des Erlebens kann erzielt, das Erleben kann auf Züge des Kunstwerks hingelenkt werden, die sich, wenn solcher Hinweis fehlt, ihm entziehen. Was sie erleben und wie sie es erleben könnten, läßt sich den vielen sagen, die noch nicht zur Selbstbesinnung gelangt sind über ihre eigne Erlebnisfähigkeit.

Dieser schweren Aufgabe indes unterziehe sich bloß, wer selbst Erlebnisfähigkeit hat. Überhaupt sollte von Kunst nur reden, wer in höherm Ausmaß solche Fähigkeit besitzt. Zu kläglich klingt, zu peinlich läßt sich's fühlen und zu unerquicklich wirkt es, wenn einer, der unfähig ist künstlerischen Erlebens, von Kunstwerken spricht. Daß der Erforscher von Kunstwerken sie erleben kann, ist ihm wichtiger als die Gabe, Kunstwerke selbst zu schaffen. Diese Gabe kann dem Betrachter von Kunstwerken zuweilen mehr im Wege stehen, als daß sie ihn förderte.

I. ERLEBEN DES KUNSTWERKS UND SPRACHGESCHICHTLICHE ERFASSUNG DER DICHTUNG.

Das Kunstwerk kann als Ganzes nur erlebt, niemals begrifflich erfaßt werden. Jeder Versuch, es wissenschaftlich zu erkennen, macht halt bei einzelnen Zügen des Kunstwerks und läßt sich das Ganze von dessen Erscheinung entgehen.

Der Begriff des Erlebens ist noch sehr jung in der Bedeutung, die hier gemeint ist. Als Erlebnis wird in solcher Betrachtungsweise die ganze Reihe der seelischen Vorgänge gefaßt, durch die uns ein Inhalt bewußt wird.

Edmund Husserl nennt in seinen „Logischen Untersuchungen" von 1901 (2,326) Erlebnisse die realen Vorkommnisse, die von Augenblick zu Augenblick wechseln und in mannigfacher Durchdringung die reale Bewußtseinseinheit des jeweiligen seelischen Individuums bewirken. Von entscheidender Bedeutung für das Wesen des Erlebens ist der stete und unaufhaltsame Wechsel, der sich in ihm vollzieht. Einem Strome gleich rauscht das Erleben dahin. Während jedes Augenblicks vollziehen sich im Erleben neue Um- und Einstellungen. Ihre Zahl ist viel zu groß, ihr Nacheinander viel zu rasch, als daß der Mensch imstande wäre, durch Worte sie alle festzulegen. Und was dem Worte unzugänglich bleibt, entzieht sich auch begrifflicher Bestimmung, bleibt der Wissenschaft unzugänglich.

Wer mithin ein Kunstwerk erlebt, verspürt innere Vorgänge, die in dauerndem Wechsel ablaufen. Wer ein Gemälde in sich aufzunehmen sucht, nimmt in jedem Augenblick eine neue Stellung zu ihm ein, mag ein starker Gesamteindruck, den das Gemälde wachruft, in diesem Wechsel der Betrachtung noch so kräftig nachklingen. Auch angesichts eines Gemäldes waltet in dem Betrachter, der jetzt dessen stofflichen Inhalt, dann die aufgewendeten Mittel seiner Wirkung auf den Gesichtssinn, ein andermal das Seelische des Gehalts und noch manches andre beachtet, ein stetes Auf und Ab des Bewußtseinsinhalts. Einem unaufhörlichen Kampfe ist dieser Vorgang zu vergleichen, durch den der Mensch einem Kunstwerk näherzukommen sucht. Noch fühlbarer als vor dem ruhenden Gemälde ist der Wechsel des Bewußtseinsinhalts angesichts eines Werks der Dichtkunst oder der Musik. Er ist indes durchaus nicht beschränkt auf Schöpfungen von Künsten, die ein Nacheinander von Worten, Tönen oder Bewegungen darstellen. Gerade die übermäßige Fülle der Eindrücke weckt den Wunsch, auch hier Ordnung zu stiften und das Wesentliche aus dem Übermaß herauszuholen. Jetzt setzt ein seelischer Vorgang ein, der über das bloße Erleben hinausschreitet. Die Welt der Begriffe tut sich auf. Der Überlegung wird unterworfen, was bis dahin nur erlebter Eindruck gewesen war. Erlebnis und Überlegung stehen sich wie zwei Pole gegenüber. Freilich bleibt kein Erlebnis ganz rein von Überlegung. Schon jeder Versuch, der Bedeutung des Erlebnisses sich bewußt zu werden, drängt zu Überlegung, zu begrifflicher Erfassung hin.

Umgekehrt gewinnt das Erleben an Vertiefung, wenn es sich in einem Menschen vollzieht, der gewohnt ist, seine Erlebnisse zu prüfen und ihres Sinns habhaft zu werden. Gerade

der Künstler und besonders der Wortkünstler, der Dichter, bereichert sein eignes Erleben durch jeden Versuch, es in einem Kunstwerk abzuspiegeln.

Leichter wird es, Kunstwerke zu erleben, wenn dem Erleben Überlegung die Bahnen weist und ihm den Zutritt zum Kunstwerk eröffnet. Uralte Erfahrung beweist, daß ungeschulte Augen sich mit ganz oberflächlichen Eindrücken begnügen. Sie sehen schlechthin zu wenig. Wie der unvorbereitete Beobachter etwa unter der Oberfläche eines Stromes die Fische nicht erblickt, die sich dort sonnen, dann aber, sobald er auf sie aufmerksam geworden ist, sein Versäumnis kaum noch begreifen kann, so ergeht es dem Betrachter des Kunstwerks, der durch andre oder durch eigne Anstrengung auf das Unzureichende seiner ersten Eindrücke aufmerksam geworden ist. Er entdeckt, daß er den Wald vor lauter Bäumen nicht gesehen hat. Er erkennt, daß er bisher wie blind gewesen sei. Künftig wird er von vornherein mit schärferen Sinnen erleben.

Ludwig Volkmann veröffentlichte 1902 sein Schriftchen „Die Erziehung zum Sehen" im Dienste der Aufgabe, die hier gemeint ist und die sich in dem Titel des Schriftchens ausdrückt. Volkmann wollte einen „bescheidenen Beitrag zu einer der bedeutungsvollsten Kulturbewegungen unsrer Tage" bieten. Er berief sich auf John Ruskin und Alfred Lichtwark. Er brachte Paul Schultze-Naumburgs spitzes Wort, das Auge sei für den Durchschnittsgebildeten nur noch ein Organ zur geistigen Vermittlung von Gedrucktem und zur Verhütung des Anstoßens an Laternenpfähle auf der Straße. Volkmann bot ein paar treffende Belege für die weitverbreitete Unfähigkeit, Eindrücke der Natur wirklich wahrzunehmen. Er erzählte überdies von den Beschauern, die zwar rasch an einem Gemälde Verzeichnungen aufdecken, im übrigen sich aber völlig mit eiliger Feststellung des Inhaltlichen begnügen. Er wagte die Behauptung, daß man eher hundert Menschen finde, die einen sehr geistreichen Vortrag über den Ideenkreis der Decke der Sixtinischen Kapelle halten können, als einen einzigen, der sich einen der nackten Sklaven an ihr genau genug eingeprägt hätte, um sein Bewegungsmotiv annähernd richtig auf das Papier zu bringen.

Lichtwark aber lehrte nicht nur 1901 die „Erziehung des Farbensinns", er bot 1902 seine „Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken", die seitdem viele neue Auflagen finden. Die „Übungen" sollen vor allem dem Kinde dienen. Sie gehen bei der Betrachtung eines Gemäldes vom Einfachsten aus. Aber sie schreiten etwa angesichts von B. Vautiers „Verlorenem Sohne" rasch von der biblischen Erzählung fort zum Gewand der Gestalten, dann zur Ergründung des Sinns der Gebärden, der seelischen Voraussetzung von Haltung und Mienen. Allmählich weiterleitend, kann Lichtwark vor Gotthard Kuehls „Straße bei Teilfeld" schon zu Beginn von der Technik der Pastellmalerei berichten, zuletzt vollends noch Kunstgriffe impressionistischer Farbengebung verdeutlichen. Der Schüler betrachtet aus der nächsten Nähe das Glas der Straßenlaterne, die im Vordergrund von Kuehls Pastellbild sich kräftig geltend macht. Er sieht weiße, grüne, blaue und gelbe Striche und überall dazwischen den grauen Grund der Pappe. Dann tritt er wieder zurück und meint durchsichtiges Glas von grauer Farbe zu erblicken. Auf gleiche Weise wird das Dach des Hauses betrachtet, das die Mitte des Bildes beherrscht; der Schüler kann schon erkennen, daß das Blau, das von Kuehl wie ein Hauch über einzelne Stellen des Daches gelegt wurde, den Widerschein bedeute, die weißen Flecken auf dem Dach aber die blitzenden Fenster des Daches darstellen.

Der Einwand liegt nahe, solche Kunsterziehung, solche Belehrung im Sehen sei nur nötig für die große Menge der Bildungsarmen. Mithin sei es bloß eine Aufgabe der Belehrung des Volks, nicht der Kunsterforscher. Leider trifft dieser Einwand daneben. Wie wenig und

wie falsch auch der Geschulte sieht, wie gern er beim Versuche, die entscheidenden Züge eines Kunstwerks zu bezeichnen, alles andre eher vorbringt als treffende Angabe der äußeren Gestaltung des Kunstwerks, sei einmal an einem besonders wichtigen Fall dargetan: an Raffaels Sixtinischer Madonna. Natürlich denke ich nicht daran, Beschreibern der Sixtina den Vorwurf zu machen, daß sie dem, der das Gemälde nicht gesehen hat, sei's im Urbild, sei's in einer beliebigen Nachbildung, keine scharfumrissene Vorstellung schenken. Das dürfte überhaupt unmöglich sein. Es gilt nur festzustellen, wiewenig sich die üblichen Beschreibungen mit dem Werke decken und wieviel sie auch dann schuldig bleiben, wenn sie neben das Werk gelegt und zu dessen unmittelbarer Deutung verwertet werden. Vollständigkeit sei nicht erstrebt in der Aneinanderreihung dieser Beschreibungen. Namen nenne ich im allgemeinen nicht, da es mir nicht um persönlichen Angriff, sondern um die Sache zu tun ist.

Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" von 1755 rückten die Sixtina an eine bevorzugte Stelle. Ihm war sie eins der ganz wenigen Kunstwerke, die er unmittelbar neben die Schöpfungen der griechischen Plastik versetzte. Die edle Einfalt und stille Größe, die er auf den Höhen griechischer Geistestätigkeit erkennen zu dürfen meinte, fand er in der Sixtina wieder. Und in ein paar Zeilen legte er wichtige und bezeichnende Züge der Sixtina fest.

„Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Größe, in einer selig ruhenden Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen. Wie groß und edel ist ihr ganzer Kontur!" So beginnt er. Das Kind auf ihren Armen ist ihm ein Kind, über gemeine (d. h. gewöhnliche) Kinder erhaben durch ein Gesicht, aus dem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheine. Die heilige Barbara unter der Madonna kniee ihr zur Seite in anbetender Stille ihrer Seele, aber weit unter der Majestät der Hauptgestalt. Für solche Erniedrigung entschädige der sanfte Reiz in ihrem Gesicht. Der heilige Sixtus ihr gegenüber erweist sich ihm als der ehrwürdigste Alte mit Gesichtszügen, die von seiner gottgeweihten Jugend zu zeugen scheinen. Die Ehrfurcht der heiligen Barbara gegen die Madonna werde durch ihre an die Brust gedrückten schönen Hände sinnlicher und rührender gemacht. Gleiche Ehrfurcht drücke bei dem heiligen Sixtus die Bewegung seiner einen Hand aus; diese Bewegung male des Heiligen Entzückung, die der Steigerung der Mannigfaltigkeit des Werks diene und weislich der männlichen Stärke und nicht der weiblichen Züchtigkeit zugewiesen sei.

Von den Farben des Werks sagt Winckelmann bloß, ihre Kraft sei durch die Zeit zum Teil ausgewittert.

Die Grundzüge von Winckelmanns Beschreibung kehren fortan immer wieder. Nur als Merkwürdigkeit mag der Einwand erwähnt werden, den nach Winckelmanns Hingang sein Gegner Karl Heinrich Heinecken erhob. Karl Justi (Winckelmann und seine Zeitgenossen, 2. Aufl. 1, 391) gedenkt der Angelegenheit. Für Heinecken ist das Kind der Sixtina ein gemeines Kind, nach der Natur gezeichnet, das obendrein, als Raffael es entwarf, verdrießlich gewesen sei. Den Standpunkt Heineckens kennzeichnet sein Gesamturteil über das Werk: „Es ist allemal ein Raffael und macht seinem Pinsel keine Schande. Man kann nicht begehren, daß ein Meister, auch der beste, in allem und jedem Stücke seiner Arbeit gleich groß sein soll."

Längst ist es Brauch, der Sixtina noch viel schwungvollere Hymnen zu singen als Winckelmann. Diese Hymnen tönen mitunter zu laut, als daß es zu einer erschöpfenden Beschreibung käme. Ganz persönliche Gefühle gelangen zum Ausdruck und wollen der seelischen Wirkung des Werks gerecht werden. Wie ein vertrauter Freund erscheint es dem einen, wie eine milde, freundliche Macht, die sich der Formen und Farben nur bediente, um eine grenzenlose Fülle von Schönheit den Menschen mitzuteilen. Hoheitsvollere Blicke als die Marias und des Knaben Jesus, Blicke, in denen sich das ganze Erlösungsgeheimnis spiegelt, hat die Hand eines irdischen Meisters niemals wiedergegeben. So schreibt ein andrer.

Etwas sachlicher, wenn auch nicht unbedingt zur Sache gehörig ist der Hinweis eines Dritten, daß sich, als das Bild gemalt wurde, schon im Norden die schwerste Gefahr zusammenballte, die der Kirche und mit ihr der Verehrung der Himmelskönigin drohte. Das Neue in der Auffassung der Jungfrau erblickt derselbe Forscher in der Wandlung des Weibes zur Prophetin, die der Welt Zukunft gebar und sie auf ihrem Arm, über Wolken schreitend, entgegenträgt. Das Kind segne die Welt und schaue mit großen Augen in die Zukunft der Kirche, deren Schäden auch Raffael nicht verborgen bleiben konnten, sosehr er sie mit dem Schild der Schönheit deckte. Ob diese Deutung der Blicke des Kindes zutreffe, bleibe dahingestellt. Sie ist mindestens bestreitbar. Ganz gewiß jedoch widerspricht die Annahme, das Kind segne die Welt, durchaus dem wahren

Raffael, Sixtinische Madonna
(Dresden, Staatsgalerie)

Sachverhalt. Eine segnende Gebärde könnte doch nur durch die Haltung des Arms oder der Hand angedeutet werden. Arme und Hände des Christuskinds aber befinden sich in Ruhelage.

Geistvoll leitete F. Th. Vischer in seinen Vorlesungen die künstlerische Gestaltung des Bilds aus der Aufgabe ab, die von Raffael zu lösen war. Im ersten Band der „Vorträge", der mit der Überschrift „Das Schöne und die Kunst" (Stuttgart 1898) von Vischers Sohn Robert herausgegeben wurde, kommt er auf die Sixtina zu sprechen. Vischer möchte gegen die formalistische Ästhetik den Nachweis erbringen, daß der Geist, der sich in einen gegebenen Gegenstand innig versenkt und ihn schöpferisch umbildet, zugleich auch die Form bilde. Raffael sollte, sagt Vischer (S. 65 f.), eine Madonna malen, wie sie aus dem Himmel auf die Bitte des Papstes Sixtus hervortritt, dem Kloster die Gnade Gottes zu versichern. Raffael malte sie, wie sie ganz verzückt einherschwebt. Man sieht ihr an, sie kommt vom Himmel. Auch dem Kind sieht man es an. Ihr Ausdruck sagt: ich schwimme in einem seligen Meer von Wundern, die niemals ein Auge geschaut. Und durch den Faltenwurf ihres Gewandes geht ein Wehen, das wesentlich beiträgt zu dem Gefühl des Herschwebens aus den geöffneten Herrlichkeiten des Himmels. Vischer schließt, derselbe Künstlergeist habe sich hier in die Vorstellung verzückten Herschwebens vertieft und die Form so großartig gebildet.

Ob Vischer den Zusammenhang von Auftrag und künstlerischer Formgebung ganz richtig darlegt, ist fast gleichgültig neben der scharfen Erfassung der entscheidenden Züge des Gemäldes und neben der zwingenden Ergründung ihres Sinns. Fast unglaublich scheint es, daß ein Forscher vor nicht langer Zeit dem Bilde zumuten durfte, es stelle eine Madonna vor, die in unvergleichlicher Mischung von Anmut und unnahbarer Hoheit den anbetenden Gestalten der Heiligen entschwebe, von Engelswolken getragen. Darin sind wohl längst alle Deuter mit Vischer einig, daß die Madonna heran- und herabschwebe, daß an keine Assunta zu denken sei. Winckelmann freilich berührte das gar nicht. Allerdings verweilte erst Wölfflin bei der Frage, wie Raffael das unmittelbare Herauskommen aus dem Bilde, das Losgehen auf den Beschauer, kurz alles, was sonst mit einem unangenehmen Eindruck verbunden ist, künstlerisch überwand. Ein andrer hebt noch den breiten Nasenrücken der Madonna hervor, das Mittel, die Augen weit auseinander zu rücken und trotzdem ihren Blick sich nicht kreuzen zu lassen, sondern gleichlinig in die Ferne zu lenken.

Als neu bezeichnet ein anderer, daß Maria und ihr Knabe sich nicht äußerlich umeinander kümmern und, von ihrer göttlichen Sendung erfüllt, den Blick mehr nach innen als nach außen kehren.

Seltsam indes ist, das derselbe Forscher über den Ort des Vorgangs Ungenaues und Widerspruchsvolles vorträgt. Als Ort sei der wirkliche, von Wolken durchzogne, von Licht durchfloßne Himmel gedacht. Die Himmelskönigin stehe auf Wolken, auf Wolken kniee ebenso der Papst wie die heilige Barbara. Gleich darauf heißt es, die zwei Engelsknäblein stützten sich auf den Altarrand; auf ihn habe auch der Papst seine Tiara niedergelegt. Wie kommt der Altar in den Himmel? Von dem Vorhang, der vollends nicht in den Himmel taugt, ist gar keine Rede. Daß sich eine Wand öffnet und daß Madonna und Christuskind zwischen den beiden Teilen des Vorhangs vom Himmel ins Irdische herabschweben, kommt in dieser Darlegung gar nicht heraus.

Merkwürdig daneben greift auch vielfach die Kennzeichnung der heiligen Barbara. Sie soll den Blick demütig senken. Dazu sind ihre Gesichtszüge zu reizvoll bewegt. Daß sie vielmehr die Augen auf die beiden Engel im Vordergrund lenkt, daß dieses Abwärts dem Aufwärtsblicken des Papstes entspricht, daß durch diesen Gegensatz der Blick des Beschauers in sichere Kreise geführt wird, wurde zuerst von Wölfflin festgestellt. Ebenso betonte Wölfflin zuerst, daß Barbara gleich dem Papst nicht auf den Wolken kniee, sondern einsinke, während sogar ein sehr einläßlicher und gewissenhafter Beschreiber beide ganz, wie die Madonna, auf den Wolken schweben läßt.

Wölfflin stellte in seinem Buche „Klassische Kunst" (6. Aufl. München 1914 S. 131 f.) noch andres Wichtige fest. Zunächst die günstigen Gegensätze zur Hauptfigur. Sie steht, die andern beiden knien, und zwar auf tieferm Plan. Sie erscheint in voller Breitansicht, in reiner Vertikale, als ganz einfache Masse, mit vollständiger Silhouette gegen den hellen Grund, die andern sind an die Wand gebunden, sind vielteilig im Kostüm und zerstückt als Masse und haben keinen Halt in sich selber, sondern existieren nur in Bezug auf die Gestalt der Mittelachse. Wölfflin erwähnt noch die Spur von Befangenheit im Gesichtsausdruck Marias. Sie ist nur Trägerin. Das Kind aber wird getragen, nicht weil es nicht gehen könnte, sondern wie ein Prinz. Es sieht mit einem überkindlich festen Blick die Leute vor ihm an. Es fixiert, was Kinder selten tun. Die Haare sind wirr und gesträubt wie bei einem Propheten. Die zwei Engelkinder am untern Rande geben dem Wunderbaren zur Folie die gewöhnliche Natur. Diese Engelkinder, denen ein Gewährsmann nachsagt, daß sie von jeher das Entzücken aller waren, wollte einst Heinecken zur Arbeit einer fremden Hand

und nicht Raffaels stempeln. Wölfflin weiß auch sie einzuordnen in die Bedingungen des ganzen Aufbaus. Er ist einer der wenigen, die auch die Bedeutung von Farbe und Licht für die Sixtina erwägen.

Schon ein Menschenalter nach dem grämlichen Krittler Heinecken nahm sich der beiden Engelkinder das Gespräch an, das unter der Überschrift „Die Gemälde" im zweiten Jahrgang des „Athenäums", der Zeitschrift der Brüder Schlegel, 1799 erschien und jetzt den neunten Band von Wilhelm Schlegels „Sämtlichen Werken" (Leipzig 1846) eröffnet. Es gebe Engel, die geistiger noch und geistlicher und weit mehr Engel seien, aber nicht so irdisch und himmlisch zugleich. Sanfter und männlicher ist der größre, die Locken liegen ihm auch weicher und ordentlicher an; dem kleinen sträubt sich das Haar trotzig um das volle Gesichtchen. Der ältere leitet mit seinem Blick den Blick des Beschauers in die Höhe. Noch andres wird beigebracht, um uns die beiden Engelkinder richtig sehen zu lassen, wie denn überhaupt das Gespräch die Einzelheiten des Gemäldes so getreu erfaßt, daß viele der von mir an den Schilderungen des 19. Jhhs. aufgedeckten Fehlgriffe vermieden worden wären, wenn man sich mehr um diese Meisterleistung romantischer Kunstforschung gekümmert hätte.

Die Bemerkung über den Blick des ältern Engelkinds nimmt sogar schon etwas vorweg von Wölfflins Nachweis der Blickführung des Bildes. Den Bau des Gemäldes sucht das Gespräch überdies zu kennzeichnen. Recht architektonisch sei die Symmetrie. Die beiden Heiligen nähmen sich aus der Ferne wie zwei Dreiecke aus, die ein schmales Oval zwischen sich tragen. Die drei Gestalten zusammen bilden wieder ein größeres Dreieck, dem oben der von beiden Seiten schräg weggezogene Vorhang parallel läuft. Alle diese Verhältnisse werden durch die hart voneinander abgeschnittenen Farben noch auffallender gemacht. Am härtesten steht das dunkelblaue Gewand der Madonna auf dem weißen Grunde, der nur gegen seine äußre Grenze zu, wo die Engelsköpfe der Glorie kaum sichtbar angedeutet sind, bläulich wird. Der schwere golddurchwirkte Mantel des heiligen Sixtus und der graue Rock der Barbara, mit ihrer übrigen ziemlich bunten Tracht, zeichnen sich weniger stark aus. Die beiden Heiligen sinken tiefer in die Wolken und heben dadurch die Jungfrau. Auch der Schatten unter den Füßen der Jungfrau trägt zu ihrer hohen Leichtigkeit bei.

Das Gemäldegespräch bringt noch in dem Sonett „Die Mutter Gottes in der Herrlichkeit" den Versuch, das Ganze des Bildes in vierzehn Versen auszuschöpfen. Wichtiger ist, daß die ungemein genaue und richtige Beschreibung fast die ganze Forschung späterer Zeit überholt. Daß sie überdies die Kennzeichen des Bildes, die es im Sinn Wölfflins zu einem Werk des Renaissancestils stempeln, mit voller Schärfe bestimmt.

Um wieviel besser als vor kurzem dank Wölfflin Werke bildender Kunst gesehen werden, bezeugte dankbar Paul Brandt im Vorwort seines Buchs „Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung" (Leipzig 1911). Er geht aus von der Ansicht, daß für Erschließung des Kunstverständnisses es nicht sowohl gelte, Kunstgeschichte mit Namen und Daten in lückenloser Folge zu geben, als in das Sehen und Erkennen einzuführen, dann aber in das Empfinden der Kunstformen. Brandt verwertet dabei das Mittel, das auch von Wölfflin bevorzugt wird: den Vergleich. Die Sixtina tritt bei Brandt neben Holbeins Darmstädter Madonna. Brandt möchte an diesem gegensätzlichen und zugleich doch nicht nur im Gegenstand verwandten Paar das Verhältnis deutscher Malerei zu italienischer erkennen. Seine Beschreibung der Sixtina umfaßt bloß vier Zeilen, ist daher nicht auf volle Ausschöpfung angelegt. Aber was er sagt, ist richtig: „Eine Vision: ein dunkelgrüner Vorhang wird zurückgezogen, und auf uns zu wandelt, zwischen Papst Sixtus II. und der heiligen Barbara hindurch, auf Wolken, in denen jene zu versinken scheinen, den göttlichen Sohn in ihren Armen, das Urbild weiblicher Schönheit, die Mutter des Weltheilandes."

Tiefer noch griff und eindringlicher stellte mit verwandten Mitteln die entscheidenden Züge von Bildern fest Karl Voll in seinen „Vergleichenden Gemäldestudien", die 1906 zu erscheinen begannen. Mit Absicht packt er seine Aufgabe anders an als der Amerikaner Charles Caffin, der kurz vorher in einem Buch „How to study pictures" den Vergleich von Gemälden zu ethischen und kulturgeschichtlichen Betrachtungen nutzte. Voll gibt zu, daß dies bis vor kurzem auch auf deutschem Boden üblich gewesen sei. Allein er ist sich des Fortschritts bewußt, den wir inzwischen erbrachten. Er möchte die rein künstlerischen Faktoren erfassen. Auch Voll lehrt sehen durch den Vergleich. Aber er stellt sich von Anfang an viel einläßlichere Aufgaben als Brandt. Wenn er etwa gleich zu Beginn die Darmstädter Madonna Holbeins mit ihrer Dresdner Kopie zusammenhält, tun sich nicht nur eine Menge von Einzelzügen auf, an denen der Eilige achtlos vorbeigeht. Vielmehr kann er nachweisen, daß die Kopie eine bewußte und folgerichtige Übersetzung des spätgotischen Werks von Holbein in die Sprache des reifen Barocks von der Spätzeit des 17. Jhhs. ist. Natürlich fußt Volls Bestimmung der Stilunterschiede auf Wölfflin und auf dessen ungemeiner Verschärfung und Vertiefung kunstgeschichtlicher Grundbegriffe.

Wieviel Wölfflin an einem Werk der bildenden Kunst sieht, im umfassendsten Sinn des Worts sieht, bezeugte er ja am stärksten in seinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" von 1915. Da geht es, ebenso wie in einzelnen Äußerungen über die Sixtina, vom bloßen Sehen schon weiter zur Erfassung der Gegensätze künstlerischen Aufbaues und ihrer Bedeutung für den Stil einzelner Werke wie ganzer Richtungen der Kunst. Im Hintergrund durften diesmal die ersten und nächsten Aufgaben bleiben: die Feststellung des Sinns der Einzelheiten eines Bildes, des vorgeführten Tatbestands und der Haltung wie des Gesichtsausdrucks der dargestellten Menschen. Die Aufgaben also, an deren Lösung selbst gewiegte Kenner angesichts der Sixtina scheitern konnten und können.

Gerade die obenangeführten Fehlgriffe in der Erfassung der Sixtina bezeugen, wieviel gedankliche Erwägung nötig ist, um die Sixtina als ganzes Kunstwerk zu erleben. Denn unmöglich kann es zum Wesen des künstlerischen Nacherlebens oder des Erlebens von Kunstwerken gehören, daß dies Erleben oberflächlich bleibe. Eindrücke bieten sich vielmehr in Fülle an, die nach begrifflicher Sonderung und Ergründung rufen. Je tiefer diese Sonderung und Ergründung greift, desto machtvoller wird das Erlebnis.

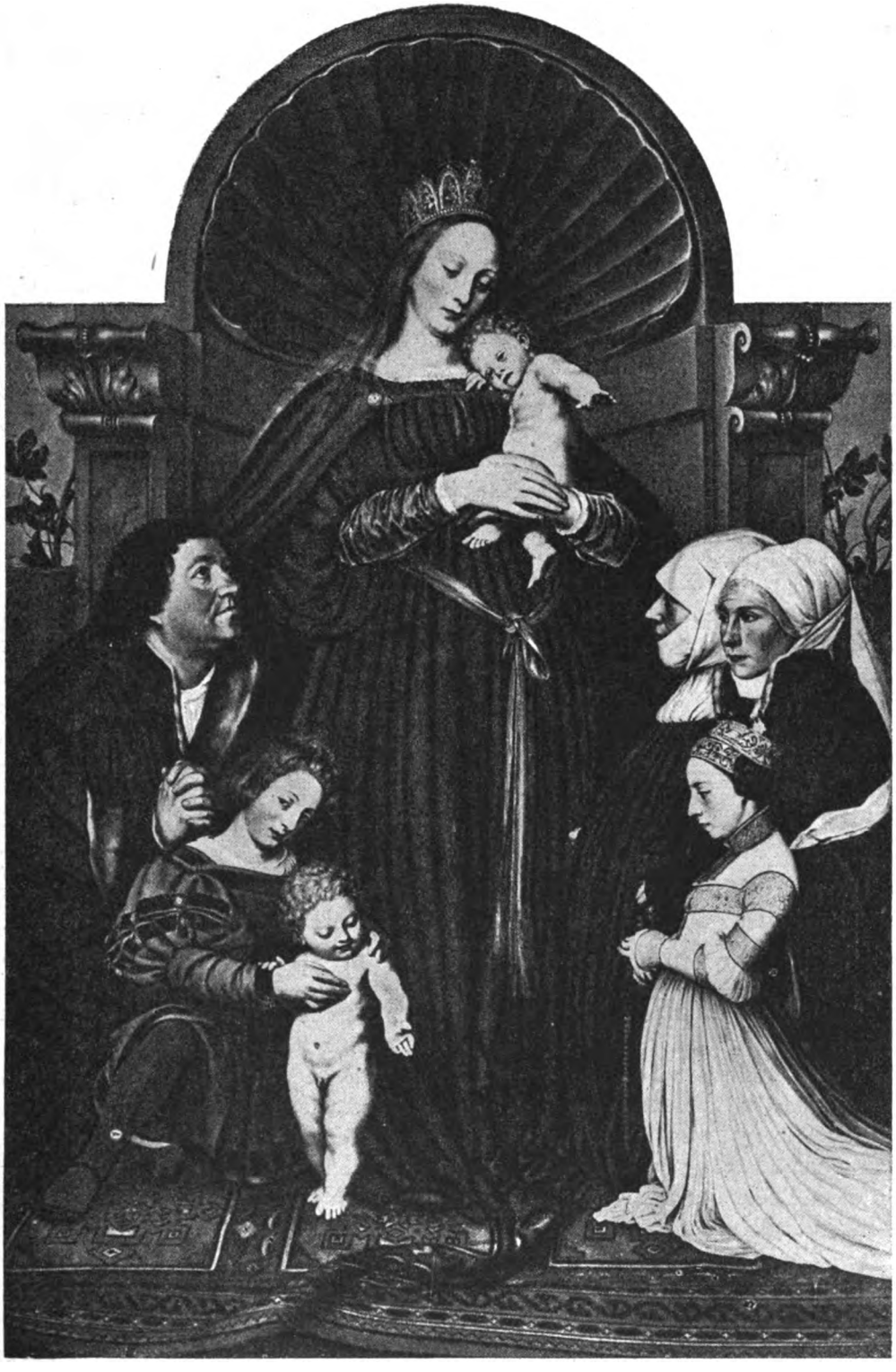
Der Versuch, in die Vielfältigkeit und Vielgestaltigkeit des Erlebens Ordnung und Sinn zu bringen, ihm Richtlinien zu leihen, führt einerseits vom Erleben ab zum Begrifflichen, er bereichert indes ebenso die Möglichkeiten des Erlebens. Vom bloßen Bewußtwerden eines Gefühls gelangt man zu wissenschaftlicher Ergründung der Voraussetzungen des Gefühls. Das Erlebnis verliert nur für kurze Zeit durch diese Eingriffe, die das Denken sich gestattet, an Reinheit und Unberührtheit. Es kann bald wieder zu voller, ja zu stärkerer Kraft erwachen. Zugleich wird das Gefühl geschult und verfeint für künftige Erlebnisse. Die Überlegung, die dem Wesen des bloßen Erlebens widerspricht, dient dem Erleben, fördert und verstärkt es.

Das Kunstwerk ist nur einer der vielen Inhalte, die sich dem Erleben darbieten. Und wie Kunstwerke stärker und tiefer erlebt werden, wenn die Fähigkeit des Erlebens durch Selbstbesinnung sich steigert, so gewinnen auch alle anderen Erlebnisse an Kraft und Bedeutung, wenn sie einem Menschen zufallen, der seine Erlebnisse auszukosten gelernt hat. Irgendein Vorgang des Lebens, eine Tat, aber auch schon ein beliebiger Vorfall, dann aber besonders starke seelische Erschütterungen bedeuten als Gegenstände eines Erlebnisses etwas ganz anderes für den Menschen, der sein Gefühl empfänglich gestimmt hat für die Bedeutung seiner inneren Vorgänge, als für den Menschen, der sie unvorbereitet mitmacht.

Aus der großen Menge der Erlebnismöglichkeiten scheiden indes dank einer besonderen Betonung aus und bilden eine eigene Gruppe die Fälle, in denen rechte und tiefgreifende Erfassung des Erlebnisses überhaupt zur eigentlichen Aufgabe wird. Da herrscht ein bloß betrachtendes Verhalten. Im Leben drängt sich zu viel zusammen, als daß für solche bloße Betrachtung viel Zeit übrigbliebe. Sie ist das Vorrecht des Künstlers und einiger weniger anderer. Für sein Werk, das auf dem tiefausgeschöpften Erlebnis beruht, darf der Künstler gleiche Betrachtung fordern. Er darf verlangen, daß Kunstwerke von andern um ihrer selbst willen erlebt werden, während sonst das Erlebnis sich lediglich eingliedert in den Aufbau eines Menschenlebens und diesem Aufbau dient. Sonst wird ja aus den Erlebnissen der Kampf ums Dasein bestritten. Das Erlebnis wird Mittel zu einem Zweck. Es wird nicht um seiner selbst willen gewertet, sondern wegen des Gewinnes, den es dem Lebenskämpfer bringt.

Auf dem Felde der Kunst kann und darf das bloße Auskosten des Erlebens walten. Es muß nicht. Auch die Kunst wurde und wird vielfach nur Mittel zu einem Zweck, der nichts mit Kunst zu tun hat. Das ist so selbstverständlich, daß keiner darüber klagen möge. Es

1. Hans Holbein d. J., Madonna des Bürgermeisters Meyer, 1526, Darmstadt, Schloß.



2. Hans Holbein d. J., Madonna des Bürgermeisters Meyer, 1526 (Kopie aus dem 17. Jh.; wahrscheinlich von Bartholomäus Sarburgh), Dresden, Staatsgalerie.

fragt sich sogar, ob die Aufnahme der Kunstschöpfungen, die nur deren außerkünstlerische Zwecke ins Auge faßt, nicht die ursprüngliche, eigentliche, auch heute noch meistverbreitete ist. Am Kunstwerk ist und war jederzeit vielen nur wichtig, was sich sofort in Lebenswerte umsetzen, sofort für unsern Lebenskampf nutzen läßt. Mehr und mehr neigt die Gegenwart zu der Überzeugung, es heiße das Kunstwerk unnötig einschränken, wenn es bloß ästhetische Wirkung haben soll.

Es gilt nur festzustellen, daß solche nichtästhetische Betrachtung und Nutzung des Kunstwerks nicht die einzige Möglichkeit ist, dem Kunstwerk gegenüberzutreten. Neben ihr gibt es auch eine durchaus ästhetische Auffassung des Kunstwerkes. Sie beschränkt sich darauf, das Kunstwerk wie ein Erlebnis hinzunehmen. Sie begnügt sich, es nur als Erlebnis zu fassen. Sie verfolgt keine Zwecke, die über ein Erleben hinausgreifen.

Gleiches ästhetisches Verhalten ist nicht nur angesichts eines Kunstwerks denkbar. Bloß betrachtendes Erleben kann auch jedem anderen Inhalt von Erlebnissen zuteilwerden. Daher stellte man neben das Kunstschöne noch das Naturschöne und dachte bei dieser Zusammen- und Gegenüberstellung an die Möglichkeit, auch außerhalb des Gebietes der Kunst reinästhetisch zu erleben. Verzichtet man nicht lieber auf den mißverständlichen und unnötig einschränkenden Begriff des Schönen? Es gibt keinen Inhalt des Erlebens, der nicht bloß erlebt und um seiner selbst willen erlebt werden kann. Das ganze Feld der sogenannten Natur, alle seelischen Vorgänge, alle Eindrücke der Umwelt, alle Verknüpfungen unserer Vorstellungen können ästhetisch hingenommen werden. Das Erlebnis wird dann nur um seiner selbst willen gewertet.

Als Kant vom uninteressierten Wohlgefallen am Schönen sprach, meinte er Verwandtes. Er wollte nur dann ästhetische Haltung dem Beschauer zugestehen, wenn aus bloßer Betrachtung beurteilt wird, nicht jedoch wenn an dem Bestehen eines Gegenstands irgend jemandem etwas gelegen ist. Abermals beschränkte er sich unnötig durch die Verwertung des Begriffs „das Schöne". Ferner aber verstellte er sich ganz wie fast alle ältere Ästhetik den Weg, weil er von der leidigen Frage nach Wohlgefallen und Mißfallen ausging. Als ob auf dem unsicheren Boden des Wohlgefallens und Mißfallens überhaupt etwas Festes errichtet werden könnte! Das Persönlichste und Wechselndste, die Frage des Geschmacks, kann auf dem Gebiet ästhetischen Betrachtens niemals ein sicherer und zuverlässiger Führer werden.

Einfacher und schlichter wird alles, wenn ästhetische Haltung gefaßt wird als bloßes Erleben eines beliebigen Inhalts ohne jede Absicht, aus dem Erleben noch Gewinste für das Leben zu ziehen. Interesselos im Sinne Kants ist auch solches Erleben. Interesselos ist es, ganz wie Kant es meint, weil es Interesse nur für die Tatsache des Erlebens eines Inhalts, nicht für die Tatsache des Bestehens oder Nichtbestehens dieses Inhalts bekundet.

Die Überlegung, die das Erleben vertiefen und schulen will, stellt sich gleichfalls ausschließlich in den Dienst interesseloser Ausschöpfung des Erlebnisses. Sie geht vom bloßen Erleben weiter in die Gebiete der Wissenschaft und bedient sich der Mittel des Denkens, die dem Erleben entgegengesetzt sind, um ein Erleben zu fördern, das um seiner selbst willen sich betätigt.

Vom bloßen Anschauen des Kunstwerks geht es schon im Erlebnis weiter zum Bewußtwerden der Anschauung. Anschauung und Denken stehen sich abermals polar gegenüber. Nennt doch Kant die Anschauung eine Vorstellung, die vor allem Denken gegeben sein kann. Bestimmt man — in der Sprache älterer Ästhetik — das Schöne als das, was in der bloßen Anschauung gefalle, so ist natürlich abermals gemeint, daß reinästhetische Betrachtung auf

alle Zwecke verzichtet, die über den Umkreis des bloßen Erlebens hinausliegen. Ferner aber wird die Erweckung ästhetischer Eindrücke sorglich von allem Denken losgelöst.

Anschauungen ohne Begriffe sind blind, wie Gedanken ohne Inhalt leer sind. So heißt es in der „Kritik der reinen Vernunft". Wie es nötig ist, seine Begriffe sinnlich zu machen, ihnen den Gegenstand in der Anschauung beizufügen, so muß man sich auch seine Anschauungen verständlich machen, sie unter Begriffe bringen.

Gleiches gilt von der ästhetischen Anschauung. Schon im Erlebnis ist sie auf dem Wege zum Begriff. Aber noch bleibt starkes Erleben von Kunstwerken möglich, ohne daß auch nur an einer einzigen Stelle die Schärfe begrifflicher Erkenntnis erreicht wird. Nur wer sich gewöhnt hat, Kunstwerke zu erleben im Besitz einer größeren oder geringeren Reihe von Begriffen, wird unmittelbar im Erlebnis schon etwas wie ein gedankliches Erwägen mitspielen sehen.

Nach zwei Richtungen kann vom Erlebnis eines Kunstwerks weitergeschritten werden zu begrifflicher Bestimmung.

Erstens läßt sich wissenschaftlich ergründen, was dem Werke voranliegt. Die Entstehung, die Bedingungen, aus denen es erwachsen ist, sowohl die persönlichen, die in dem Schöpfer des Kunstwerks liegen, wie die gesellschaftlichen, die ihm seine Vor- und seine Umwelt bietet: all das kann untersucht und zwar mit den Mitteln der Wissenschaft geprüft und erbracht werden.

Dann aber kann man sich auch bloß an das Kunstwerk halten und an die Gestalt, die es dem Beschauer weist. Verzichtet wird auf jeden Versuch, die Vorbedingungen des Kunstwerks zu erschließen. Das Kunstwerk soll allein für sich sprechen. Erforscht wird nicht, wie es zu seiner Gestalt gelangt ist, sondern wie diese Gestalt zu ihren Wirkungen gelangt. Es ist zunächst eine Prüfung der technischen Eigenheiten. Die Anordnung, die Verteilung des Raums, die größere oder geringere Gedrängtheit seiner Teile, die aufgewendeten künstlerischen Reizmittel, also die Farben oder die rhythmischen und metrischen Gebilde, mit denen es arbeitet, das Verwandte und Gleichwertige im Material anderer Künste: all das läßt sich in Begriffe bringen. Vor allem aber der verwertete stoffliche Inhalt.

Sehr richtig bemerkt Georg Simmel in seinem Buche über Rembrandt (Leipzig 1916 S. III f.), daß auf beiden Wegen das volle Verständnis des Kunstwerks und seiner seelischen Wirkung nicht erreicht wird. Weder das geschichtliche Nacheinander noch das ästhetische Nebeneinander entspricht dem fertigen Kunstwerk. Die Analyse, die auf den angeführten beiden Wegen sich vollzieht, kommt an die schöpferische Einheit nicht heran, wird auch dem Eindruck des Kunstwerks nicht ganz gerecht. Das künstlerische Erlebnis als solches wird nicht erfaßt.

Allein schon längst war hier zu sagen, daß dieses künstlerische Erlebnis dem wissenschaftlichen Erkennen nicht zugänglich ist. Auch Simmel muß zugeben, daß unmittelbares Gefühltwerden die einzige Art ist, auf die das künstlerische Erlebnis da ist. In ihr müßten wir es sozusagen unangerührt stehen lassen.

Gleichwohl nennt Simmel noch einen dritten Weg, der über die beiden erstgenannten hinausführt.

Die analytische Behandlung der einzelnen Bestimmungen des Kunstwerks und seines Aufgenommenwerdens bleibt vor der schöpferischen und vor der aufnehmenden Erlebniseinheit stehen. Hinter ihr aber beginnt die philosophische Betrachtung. Sie setzt das Ganze des Kunstwerks, als Dasein und Erlebnis, voraus und sucht es in die ganze Weite der seelischen Bewegtheit, in die Höhe der Begrifflichkeit, in die Tiefe der weltgeschichtlichen Gegensätze einzustellen.

Simmel fand in Rembrandt einen besonders günstigen Fall zur Lösung dieser Aufgabe. Aber er verschwieg die Gefahren seines Unternehmens nicht. Die philosophischen Weiterführungen gehen von dem Erleben des Kunstwerks aus. Dieses Erlebnis ist mit objektiver Eindeutigkeit nicht festzulegen. Es wird nicht von zufälliger Willkür bestimmt, aber von einer immerhin individuellen Gerichtetheit, die den philosophischen Linien von ihm aus mannigfaltige Richtungen weist. Von jeder Gruppe solcher Linien könne man, sagt Simmel, beanspruchen, daß sie zu letzten Entscheidungen führe, aber keine darf beanspruchen, wirklich zu den letzten Entscheidungen zu führen.

Gewiß hat Simmel in seiner Ergründung der Kunst Rembrandts mehr als nur Vermutungen persönlicher Färbung vorgebracht. Allein auch wenn er es nicht ausdrücklich zugäbe, sicher wäre doch, daß der dritte, der philosophische Weg allen Gefahren persönlicher Deutung ausgesetzt bleibt. Jeder Versuch, zu vertiefter Erfassung des Kunstwerks anzuleiten, darf sich diesen dritten Weg wie eine letzte und höchste Aufgabe ausdenken. Aber auch er ist nur zu beschreiten, wenn vorher die beiden andern Wege zurückgelegt sind. Ehe die Hypothesen gewagt werden, zu denen der dritte Weg hinleitet, muß der festere Boden gewonnen sein, der auf den beiden ersten Wegen sich erreichen läßt.

Offen bleibt nur vorläufig die Frage, welcher von den beiden Wegen näher heranführt an das Erlebnis, auf welchem das Erleben von Kunstwerken leichter und besser zu vertiefen ist. Dann aber sind auch die Abwege zu erwähnen, die auf beiden Wegen drohen.

Doch weil mir viel daranliegt, den Wert des zweiten Wegs zu erweisen, weil ferner dieser Wert nur dann erfaßt werden kann, wenn Gefahr und Einseitigkeit des ersten Wegs richtig erkannt sind, muß ich vorläufig auf weiter Strecke bei diesem ersten verweilen. Darzutun ist, welche wichtigen Wünsche unerfüllt bleiben, solange man nur die Bedingungen ergründet, aus denen das Kunstwerk erwächst. Dann enthüllt sich um so besser der Sinn aller Versuche, die Gestalt des Kunstwerks zu zergliedern und die Wirkungen zu erkennen, die es künstlerisch ausübt. Mit der Analyse der Voraussetzungen ist überdies seit langem eine ganze Reihe von kritischen Bräuchen verbunden, die unschwer vom Kunstwerk wegführen, statt zu ihm näher hinzugeleiten. Und so sei alles, was rechter Auffassung des Kunstwerks entgegensteht, hier mit einem Male zusammengetragen, ehe die eigentliche bejahende und zielweisende Bahn des zweiten Wegs beschritten wird. Nicht nur vom Werturteil, auch von dem Verhältnis von Gehalt und Gestalt sei vorher gesprochen Denn gerade in diesen Vorstellungskreisen bestehen schwere Hemmnisse für rechte Erkenntnis der künstlerischen Leistung. Nur wer weiß, warum von vielen die Gestalt unbedenklich dem Gehalt des Kunstwerks aufgeopfert wird, gewinnt rechten Einblick in die Bedeutung des zweiten Wegs.

Unsere unmittelbare wissenschaftliche Vergangenheit war viel zu geschichtlich gerichtet, als daß wir nicht auch heute noch dem ersten Wege besonders zuneigten und das wahre Heil in der geschichtlichen Einordnung erblickten. Ich bezweifle nicht, daß beim Durchschreiten einer Bildersammlung, in der sich Werke aus vielen Jahrhunderten zusammenfinden, also schon beim bloßen Erleben dieser Werke, der zeitliche Unterschied sehr stark empfunden wird. Dann aber zunächst der Unterschied der künstlerischen Gestaltungsweise verschiedener Völker, ein Unterschied, der mit den geschichtlich bedingten Gegensätzen aufs engste zusammenhängt. Rein gefühlsmäßig wird erfaßt, was die Byzantiner von den ältern Italienern scheidet, die alten deutschen Maler von den Künstlern der Renaissance und des Barocks oder gar die verschiedenen Stufen der Malerei des 19. Jahrhunderts von allen angeführten Tatsachen der Kunstgeschichte.

Noch unverkennbarer bewährt sich dieses Verhalten angesichts dichterischer Werke.

Denn zu den andern Zeichen, an denen sich der Unterschied der Zeiten und der Völker erkennen läßt und die auch den Schöpfungen der Malerei eignen, kommt hier ein noch weit eindrucksvolleres: die Sprache. Dichtungen in antikem Griechisch haben einen anderen Charakter als Dichtungen in altgermanischen Dialekten, in neuerem Italienisch, Französisch, Spanisch, Englisch oder Deutsch. Diese Gegensätze sind so aufdringlich, daß sie wie etwas Selbstverständliches genommen werden und daß die Frage unbeantwortet bleibt, ob die Gegensätze, die unableugbar sind, auch wirklich durchaus künstlerische Gegensätze darstellen.

Unzweifelhaft kann die Entwicklung von Sprachen, kann vor allem die Entwicklung einer einzigen Sprache zu einer Steigerung künstlerischer Werte führen. Friedrich Gundolfs Buch „Shakespeare und der deutsche Geist" (Berlin 1911) erhärtet zur Genüge, wieviel Kunst die deutsche Sprache im Laufe von Jahrhunderten hinzugewinnen mußte, um der Sprache Shakespeares gerecht zu werden. Das eigentliche Mittel der Dichtkunst, das Wort, war zu Shakespeares Zeit in Deutschland noch lange nicht hinlänglich künstlerisch ausgebildet, um neben Shakespeares Wortkunst sich behaupten zu können. Es mußte eine lange und umständliche Entwicklung durchmachen, ehe es der Wortkunst Shakespeares nahekam.

Doch gerade Gundolfs Buch griff eine neue Frage auf, indem es dem steigenden Wert der dichterischen Sprache Deutschlands durch mehrere Jahrhunderte nachging. Es bewies, wie wenig diese Seite der geschichtlichen Betrachtung von Wortkunstwerken bisher beachtet worden war. Es machte nur noch fühlbarer den vielbeliebten Mißgriff geschichtlicher Betrachter, sich mit der Feststellung zeitlicher Unterschiede zu begnügen, ohne die künstlerische Bedeutung dieser Unterschiede zu ergründen.

Es leuchtet ja auf den ersten Blick ein, daß ein noch so ansprechendes Gedicht Kaspar Stielers aus dem 17. Jhh. nicht heranreicht an die Wortkunst des jungen Goethe. Ist es aber wirklich genug, in diesem Fall bei dem bloßen Erleben eines unbestreitbaren Unterschieds stehenzubleiben? Und bieten sich nicht begriffliche Handhaben, diesen Unterschied und dann die vielen Stufen deutscher wachsender Wortkunst auf dem Wege von Kaspar Stieler zu Goethe genauer als nur gefühlsmäßig zu bestimmen?

Das ist das Grundübel geschichtlicher Kunstbetrachtung: sie fühlt sich in ihrer Bedeutung bestätigt, wenn sie zwischen Erscheinungen, die verschiedenen Zeiten angehören, auch Unterschiede des künstlerischen Eindrucks bemerkt. Diese Unterschiede indes abzumessen und vor allem sie mit den Unterschieden zusammenzuhalten, die auch zwischen Künstlern verschiedener Völker zur Zeit ungefähr gleicher künstlerischer Höhe bestehen: all das läßt besonders die geschichtliche Betrachtung von Dichtungen gern liegen. Wer bezweifelt, daß die Wortkunst der dramatischen Alexandriner Gottscheds nicht heranreiche an die Wortkunst der tragédie classique, die er bewunderte und bewußt nachbildete? Doch fehlt uns heute eine Untersuchung immer noch, die ähnlich wie Gundolfs Buch über Shakespeare berichtete, wann und wie die Deutschen zur Höhe der Wortkunst Corneilles und Racines gelangten. Unbeantwortet ist die Frage, wieweit der deutsche Übersetzer von heute schon imstande ist, die Wortkunst des neuern französischen Romans zu erreichen. Unser ganzes Übersetzerwesen von heute — es ist in der Mehrzahl der Fälle ein Unwesen — verdiente eindringlichere wissenschaftliche Beachtung. Sie könnte uns zur Selbstbesinnung verhelfen und zur Erkenntnis der Entwicklungsstufe, auf der heute unsere künstlerische Sprache steht.

Die Verschiebungen in der Ausdrucksfähigkeit einer Sprache und in dem Gefühlston des Ausdrucks sind längst als wichtige Bausteine der Kulturgeschichte eines Volkes anerkannt. Im ersten Kapitel seiner „Geschichte der deutschen Sprache" zeigte 1848 Jakob Grimm die

Bedeutung der Sprache für die Erkenntnis des Wesens und der Geschichte eines Volkes auf. Er schritt sogar weiter zu einer Formel, die in der Sprache den durchgehenden Entwicklungsweg des geistigen Werdens der Völker feststellt. Die Geschichte der Sprachen bestätigte ihm den „mythischen Gegensatz" eines fast gesetzmäßigen Abstiegs von leiblicher Vollkommenheit und Aufstiegs zu geistiger Ausbildung. Glücklich nannte er die Sprachen, denen geistige Ausbildung gelang, ehe leibliche Vollkommenheit zu weit herabgestiegen war. Sie seien fähig gewesen, das milde Gold ihrer Poesie zu vermählen mit der eisernen Gewalt ihrer Prosa.

Schon hier kündigt sich Verwertung der Sprache zum Nachweis künstlerischer Entwicklung des Ausdrucks an. Allein Jakob Grimms Hinweis blieb sehr lange unbeachtet. Am stärksten klang er wohl in Rudolf Hildebrand nach. Und von Rudolf Hildebrand kam — erst um 1900 — Oskar Weise mit Schriften, die in dankenswerter Fülle Stoff zusammentrugen zur Ergründung des Werdens nicht bloß deutscher Ausdrucksfähigkeit, auch deutschen künstlerischen Ausdrucks. In Weises Buch „Unsere Muttersprache, ihr Werden und ihr Wesen" von 1895 (es hat inzwischen zahlreiche neue Auflagen erlebt) kommt besonders der Abschnitt „Stil und Kulturentwicklung" in Betracht. Indem Weise zusammenholt, was — im einzelnen zum Teil längst von andern — an den verschiedenen Schichten deutscher Dichtung von deren Anfängen bis zur Gegenwart zu beobachten war, dringt er schon über das Gebiet der bloßen Kultur hinaus ins Gebiet des Künstlerischen. Einen Schritt weiter ging Weises „Ästhetik der deutschen Sprache", die zuerst 1903 hervortrat. Grundsätzlich zielt Weise hier auf den Nachweis künstlerischer Werte in der Sprache und zeigt etwa an dem Werden der Sprache Goethes und Schillers die Wandlung und zugleich die Steigerung künstlerischer Ausdrucksfähigkeit auf. Wiederum trägt er auch zusammen, was von andern da und dort und meist als Beobachtung an einem einzelnen Dichter oder gar nur an einem einzelnen Dichtwerk erbracht worden war. Vielleicht ist ihm sogar manche wichtige Vorarbeit entgangen. Und ganz gewiß wären Weises Feststellungen leicht zu ergänzen, seine Verzeichnisse der Wörter, die, von Dichterhand geprägt, als etwas Neues in die Sprache hineintreten, noch genauer zu fassen. Gleiches gilt in verstärktem Maße von seinen Darlegungen über die Verdienste der Schweizer um die neuhochdeutsche Schriftsprache. Unzulänglich bleibt, was von Weise über die Sprache der Romantik gesagt wird, während gerade für dieses Gebiet in Hermann Petrichs „Drei Kapiteln vom romantischen Stil" (Leipzig 1878) gute Vorarbeit geleistet ist.

Am grundsätzlichsten verfocht zuerst Karl Voßlers Aufsatz „Das Verhältnis von Sprachgeschichte und Literaturgeschichte" in der Zeitschrift „Logos" (2,177) die Notwendigkeit vermehrter Fühlung beider Wissenschaften. Er ging von dem Satz aus, das Kunstvermögen jedes Dichters und Schriftstellers werde zuerst genährt und erzogen von dessen Muttersprache. Sie sei die geistige Luft, in der zu atmen, zu wachsen, sich zu bilden der individuelle Genius nicht umhin könne. Aus Zergliederung der Sprachumwelt sei mindestens ebensoviel zu gewinnen wie aus der Ergründung der politischen, gesellschaftlichen, religiösen und anderen Strömungen oder gar aus der Erkundung von Land und Klima.

Ging Voßler an dieser Stelle noch wesentlich auf ein Erklären und Ableiten des Dichters aus der Sprache seines Landes aus, so schritt sein Werk „Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung" (Heidelberg 1913) schon mit Erfolg weiter zum schlichten Erweis des Wechsels künstlerischer Ausdrucksfähigkeit und Ausdruckstönung.

Wie er es meint, läßt sich gut erkennen aus seiner Auffassung von Rabelais (S. 264 f.). Nach Voßlers Ansicht flößt Rabelais der Renaissance französischen Geist ein, den esprit gaulois. In der italienischen Renaissance treibt beschauliche Freude an sinnlicher Welt zu gegen-

ständlichen Darstellungen, zu malerischen, bildmäßigen, visiven, ruhenden, reinen, klassischen Formen. Das Ebenmaß wird nicht gestört durch außerästhetische Absichten und Leidenschaften. Als Beleg erscheint neben den Malern Raffael und Tizian der Dichter Ariost. Rabelais hingegen füllt in sein Werk bewegte, geräuschvolle, schreiende, lachende, oft unmäßige und respektlose Freude, kannibalisches Wohlsein. Clément Marot, Mellin de St. Gelais, Despériers hingegen bringen in die Renaissance schalkhafte, ironische, selbstgefällige, plaudernde Liebenswürdigkeit. Französische Anmut trage also bald Überschäumendes, bald Sprudelndes in die Renaissance hinein. Nicht gilt es Anschaulichkeit plastischer Gestaltung oder Durchsichtigkeit logischer Zusammenhänge. Stimmung und Temperament herrschen, nicht Haltung wird erstrebt. Unstilisiert sei der Stil. Erst Molière schaffe plastische Menschen. Auftritte von malerischer Klarheit erstehen in d'Urfés „Astrée". Plastisch-dramatischer Erzähler wie Ariost sei dann endlich zuerst Lafontaine.

Hier sind künstlerische Züge des Dichtens festgehalten, die an der Sprache sich beobachten lassen. Ob sie sich bloß an dem Wortausdruck ergeben, ob Voßler nicht auch manches hinzunimmt, was über die Grenze des Bloßsprachlichen hinausgeht, bleibe vorläufig unerwogen.

Wichtiger ist anderes an dieser Stelle. Voßler überläßt durchaus dem Leser, die Stilmerkmale so Rabelais' wie der andern Dichter, die er nennt, nach seiner begrifflichen Umschreibung und Bezeichnung aus den Texten zusammenzusuchen. Er verzichtet auf jeden Beleg und damit doch auch auf strengen Nachweis seiner Beschreibung. Vielleicht scheute er davor zurück, nur ein paar Textstellen herauszugreifen, die in keiner Beziehung auf Vollständigkeit Anspruch erhoben hätten. Eine größere Sammlung aber hätte den Rahmen des Werks gesprengt. Allein gerade Voßlers Ziel machte es wichtig, die Wortkunst mit ihren gegensätzlichen Ausdrucksmöglichkeiten in einigen bedeutsamen Einzelfällen vorgestellt zu erhalten.

Wirklich läuft es in wissenschaftlichen Arbeiten immer wieder darauf hinaus, daß entweder bloß umfangreiche Sammlungen von Belegen oder — wie von Voßler — nur zusammenfassende deutende Charakteristiken gegeben werden. Ferner besitzen Belegsammler meist nicht den künstlerischen Feinsinn Voßlers und wissen mit ihren Belegen nicht viel anzufangen, besitzen am allerwenigsten Voßlers Fähigkeit, gegensätzliche Erscheinungen in der Wortkunst mehrerer Dichter oder (was noch schwerer ist) gar Eindrücke von der Wortkunst eines einzelnen in Begriffe umzusetzen. Sie bieten fast immer nur den Stoff, aus dem ein künstlerisch Fühlender und dem Wortausdruck seiner Beobachtungen Gewachsener etwas wirklich Ersprießliches über die Bedeutung dieses Stoffs zu holen hätte. Dies gilt natürlich auch von der an sich äußerst wertvollen lexikographischen Buchung des Wortschatzes einzelner Dichter in der Zeitschrift für deutsche Wortforschung (Schubart 11, 97ff. Bürger 14, 225ff.). Verwandte dankenswerte Zusammenstellungen hat vor allem W. Feldmann in den späteren Bänden dieser Zeitschrift geboten.

In Minors Nachlaßband „Aus dem alten und neuen Burgtheater" (Amalthea-Bücherei Bd. 16/7 S. 163) heißt es einmal: „Auch der feinfühligste Zuschauer . . . wird nicht im Stande sein, die reinsten und stärksten Eindrücke in Worte umzusetzen, wenn ihm die Technik der Kunst völlig fremd ist . . . Es wird niemandem einfallen, über Musik und Malerei zu schreiben, der nicht wenigstens die Noten kennt oder ein Ölgemälde von einem Pastellbild zu unterscheiden weiß". Beherrschung des Wortschatzes, durch den sich künstlerische Eindrücke bezeichnen lassen, fehlt fast durchaus den Philologen, sobald sich ihnen die Aufgabe stellt, die Wortkunst eines Dichters zu verdeutlichen.

Der strenge Philologe Wilhelm Wilmanns bot in seiner Ausgabe Walthers von der Vogel-

weide seit der zweiten Auflage von 1883 eine ausgezeichnete Sammlung der Merkmale von Walthers Stil. Er ordnete seine Beobachtungen ein in die vier Gruppen: Lebendigkeit und Unmittelbarkeit, Nachdruck und Fülle des Ausdrucks, Anschaulichkeit, Anfang und Schluß. Aber unzureichend bleibt Wilmanns' fühlbares Streben, den künstlerischen Sinn der von ihm gebuchten Züge zu bezeichnen. Er beschränkt sich auf Verwertung der Begriffe antiker Stilistik, flößt ihnen indes kein Leben ein. Unter der Überschrift „Konkrete Einzelzüge" des Abschnitts „Anschaulichkeit" wird den einzelnen Gruppen der Belege vorangestellt: „Personen, Tätigkeiten, Handlungen, Zustände, Empfindungen weiß der Dichter zu individualisieren oder durch einen einzelnen, die Sinne anregenden Zug lebendig vorzustellen". Dann: „Empfindung, Stimmung und Eigenschaften spiegeln sich im körperlichen Ausdruck". Endlich: „Von großer Wirksamkeit sind die oft sehr drastischen Exklamationen und Verwünschungen, in denen sich die heftig oder plötzlich erregte Empfindung Luft macht". Was diese Eigenheiten im Rahmen lyrischer Kunst bedeuten, wieweit sie überhaupt als Sondereigenheiten Walthers zu bezeichnen sind oder sich auch bei anderen Lyrikern, sogar bei Minnesängern oder im Volkslied vorfinden, wird nicht erwogen. Vielleicht noch minder verknüpft mit den Kunstabsichten lyrischer, ja aller Dichtung sind hier die wertvollen Zusammenstellungen der Belege für Nachdruck und Fülle von Walthers Wortkunst. Und am schlimmsten versagt Wilmanns, wenn er seine wohlgeordneten Einzelbeobachtungen zu einem Gesamtbilde verbinden will. Da kann auch er nicht umhin, etwas über das Wesen von Dichtung überhaupt und über Lyrik im besondern zu sagen. Er weist Walther den ersten Platz unter den Dichtern des Mittelalters zu wegen seiner Kunst der Darstellung, die sich verbinde mit Reichtum des Stoffes und Mannigfaltigkeit der Auffassung, den beiden Bestandteilen des Inhalts eines Kunstwerks. Der Sänger könne zwar die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer nicht so leicht befriedigen wie der Erzähler; denn nur eine zusammenhängende Begebenheit trage den Keim weiterer Entwicklung in sich und halte dadurch in Spannung. Selbst zyklische Bindung von Liedern, die dem Verlauf eines Liebesverhältnisses entsprechen, reiche nicht heran an die sinnliche Welt des Epos. Das balladenartige Lied zeige sich aber bei Walther erst in seinen Anfängen, nur selten erzählt oder schildert er etwas sinnlich Wahrnehmbares. Trotzdem sei seine Kunst lebendig für die Empfindung, klar für den Verstand, anschaulich für die Phantasie, erfreue im einzelnen und im ganzen. Wie völlig hier Lyrik auf Kosten des Epos und überhaupt der Handlungsdichtung verkannt wird, wie äußerlich der Reiz aller Dichtung im Stofflichen und in der bloßstofflichen Spannung gesucht ist, kommt an dieser Stelle weniger in Betracht. Aber durfte Wilmanns zu einer Bemessung des Werts von Walthers Können und von dessen Verhältnis zu der Kunst des übrigen Mittelalters überhaupt vordringen, wenn er auch nicht von ferne den Versuch wagte, aufzuzeigen, wie sich andere Dichter des Mittelalters und vor allem der übrige Minnesang zu den Stileigentümlichkeiten verhielten, die von Wilmanns an Walthers Schöpfungen nachgewiesen wurden? Weder ist zu erfahren, was wirklich neu ist an Walthers sprachlichem Ausdruck, noch läßt sich erkennen, was nach Walther noch zu leisten war. Auf wenigen Seiten seiner Geschichte der deutschen Literatur bot (vor Wilmanns) Wilhelm Scherer weit Lehrreicheres über das Wesen und über die Grenzen von Walthers Kunst. Freilich konnte er im Rahmen seines Werks nicht den Reichtum von Wilmanns' Belegen vorbringen. Zugleich lag ihm nicht, gleich Gundolf durch eine Fülle bezeichnender Worte die Abschattungen des Eindrucks zu versinnlichen.

Leider beschränken sich auch Forscher von philologischer Strenge und zugleich von starker Fähigkeit, künstlerische Eindrücke in Worte umzusetzen, meist nur auf einen einzelnen Dichter

6-3-24
10212

oder Schriftsteller, wenn es gilt, den Fortschritt sprachlichen Ausdrucks festzustellen. Wenn einer, so verstand Erich Schmidt in dem ausgezeichneten Abschnitt über Lessings Sprache die Blicke weiter herumzusenden. Aber schon die Anmerkung zu diesem Abschnitt bewährt, wie wenig Schmidt sich auf Vorarbeiten anderer stützen konnte, wo es galt, das Neue an Lessing durch einen Vergleich mit Lessings Vorläufern zu bestimmen. Schmidt sagt auch über vorlessingisches Deutsch Belehrendes und Beachtenswertes. Doch gerade weil seine Darstellung von Lessings Sprache tiefer ins einzelne geht als etwa Gundolfs Betrachtung, fehlten ihm für viele seiner Gesichtspunkte ebenso reichliche Belege des Brauchs der ältern Zeit.

Eine unvergleichliche Fülle von Beobachtungen drängt sich zusammen in dem 29. Kapitel von Rudolf Ungers Werk über J. G. Hamann von 1911. Was hier über Hamanns Stil, Stilkunst und Stiltheorie gesagt ist, dann über die unmittelbaren Voraussetzungen von Hamanns Ausdruck, wird getragen von rechter künstlerischer Einsicht. Allein Unger stellte sich von vornherein nicht die Aufgabe, Hamanns Deutsch als Teilstrecke der Entwicklungsbahn deutscher Sprache zu fassen. Auch er gibt also nur einem andern die Voraussetzungen in die Hand für die Lösung der schweren Aufgabe, das allmähliche Aufsteigen sprachlicher Ausdrucksfähigkeit des Deutschen mit wissenschaftlich strengern Mitteln aufzuzeigen.

Gewiß hat seit Wilmanns auch auf dem Gebiete der ältern deutschen und der germanischen Dichtung überhaupt sich manche Vorarbeit hinzugesellt. Erfolgreich überholte Gustav Roethe im vierten Abschnitt seiner Einleitung zu den Gedichten Reinmars von Zweter (Leipzig 1887 S. 258-351) die unlebendigen Sammlungen von Wilmanns. Da er nicht einen Ganzgroßen zu untersuchen hatte, mußte er notwendigerweise über den einzelnen hinausgehen und ihn mit dem Brauche anderer, zunächst auch Walthers zusammenhalten. Ungemein reich ist die Zahl der Beziehungen, die er herstellt. Roethe sagt von Reinmar (S. 345), nicht wie an dem steilen Felsen einer starken Individualität breche sich an ihm der Strom stilistischer Entwicklung der Zeit, er flute widerstandslos über ihn hinweg und hinterlasse deutliche Spuren seines Wegs. Wirklich vergleicht Roethe Zug um Zug die Ausdrucksformen von Reinmars Sprache mit denen seiner nächsten Vor- und seiner Umwelt. Reinmar enthüllt sich als der Mittelsmann zwischen höfischen und volkstümlich gelehrten, zwischen lyrischen und didaktischen, zwischen adligen und bürgerlichen, zwischen oberdeutschen und mitteldeutschen Elementen. Seine Wirkung und seine Bedeutung besteht darin, daß er so weit Auseinanderliegendes auf seine Art in sich vereinte. Diese Bestimmung von Reinmars künstlerischer Persönlichkeit ruht auf umfänglichen Sammlungen. Gleich Wilmanns nutzt Roethe die Gruppenbildungen antiker Stilistik. Aber er stellt innerhalb der einzelnen Gruppe neben Reinmar dessen nächste Nachbarn, vergleicht etwa Reinmars Anaphern mit denen oberdeutscher und mitteldeutscher Spruchdichter, glaubt sogar, gestützt auf seine Belege, die Anfangsanapher als mehr oberdeutsch, die innere Anapher als mehr mitteldeutsch bezeichnen zu dürfen. Er prüft auch Reinmars Wortschatz, weist nach, was ihm eigen und was an ihm neu ist, und kommt, wo von Reinmars Neigung zu planer Verständlichkeit zu berichten ist, auf Wendungen zu sprechen, die wohl auch in ihrer Zeit schon künstlerischem Wortausdruck der Lyrik widersprachen: Hinweis auf „dise vorgenanden tugent", also auf Obengesagtes. Oder Verwendung von „der selbe" gleichfalls zum Hinweis auf Vorhergehendes. Aber — wie Roethe es nennt — das verdrießlich gewissenhafte, parenthetisch oder am Satzschluß nachschleppende „ich meine", unserm Gefühl in Versdichtung gar nicht genehm, scheint nach Roethes Belegen dem Ohre des deutschen Mittelalters nicht unwillkommen gewesen zu sein.

An einer neuern Dichtung und an einem neuern Dichter suchte dann Roethes Säkular-

studie über Brentanos „Ponce de Leon" (Berlin 1901) die Stilmittel durch Buchung der einzelnen Belege und durch Ergründung von deren künstlerischem Sinne aufzuzeigen. Soviel Feines und Feinbeobachtetes sich auch diesmal ergab, es läßt doch den Zusammenhang mit der Umwelt Brentanos vermissen, es setzt nur fest, was von Brentano geübt wurde, nicht was in dessen Zeitalter gebräuchlich war, und wagt nur zage auf die Verwandtschaft mit Jean Paul hinzuweisen.

Nicht unbedingt und ohne jede Einschränkung kann Gundolfs Buch über Shakespeare zum Vorbild für Darlegung künstlerischen Fortschreitens des sprachlichen Ausdrucks erhoben werden. Er schwebt zuweilen über den Dingen, statt sie selbst zur Geltung gelangen zu lassen. Ihm steht eine blendende Begabung zu Gebote, die Unterschiede der Wortgebung in eindrucksmäßig schildernde Wendungen umzusetzen. Der ganzen schriftstellerischen Haltung seines Buchs entspricht es, diese Fähigkeit frei walten zu lassen und Belege zu meiden, die Raum kosten und dem Leser Mühe machen. Schon bei Gelegenheit der Gegenüberstellung von Shakespeares Sprache und des gleichzeitigen Deutschs (S. 11) ist das zu verspüren. Die Grundnote Shakespeares und des englischen Literaturtons erblickt Gundolf im Gentilen, Pathetischen, Höfischen, Zierlichen, ja Gezierten, Ritterlichen, Heroisch-Anmutigen. Dagegen sei Luthers Bibel gestimmt auf das predigerhaft Erbauliche, Herzliche, Gemütliche, Derbe, Zornige, Bürgerliche, Kräftige und Dichte im Heiligen und Profanen; ihr höchster Aufschwung sei religiöse Wucht. Immerhin kann Gundolf an den Bearbeitungen von Shakespeares Dramen durch die Englischen Komödianten auch Einzelheiten aufzeigen, die für geringe Höhe der Wortkunst sprechen. „Titus Andronicus" verliert seinen rednerischen Aufwand, seine Antithesen, langen Gleichnisse, Wortspiele, Anspielungen. Glücklich gewählte Belege erhärten (S. 27 ff.), wie anschauliche Sätze voll Sinnenwert umgesetzt werden in kahle Begrifflichkeit. Schon indes die Sprache des Verdeutschers Wieland wird von Gundolf aus weiterer Entfernung gedeutet. Das Phantastisch-Zierliche sei noch am glücklichsten getroffen, das Rhetorische mißverstanden, das Pathetische nicht einmal geahnt, sagt er sehr fein, aber ohne jeden Versuch eines Nachweises (S. 177). Aber auch dort, wo Wieland einen der Töne Shakespeares am besten traf, am „Sommernachtstraum", entwickelt Gundolf, zwar meisterlich und ungemein treffend, aber ohne Verdeutlichung des Einzelnen, wie gut Wieland den feinen, betäubend sinnlichen Duft, das silbrige Weben und Flimmern des Stücks zu erfühlen vermochte, dessen Inhalt Laune in jedem Sinn sei. Ebenso beobachtet Gundolf an Herders Versuchen, einige Liedchen aus Shakespeares Dramen zu übertragen, wieviel Dumpfes, Nebelhaftes, Umrißloses, Schwebendes, Unbestimmtes, all das, was für Herder dem Wesen des Volkstümlichen entsprach, in die Vorlagen hineingebildet wurde, überläßt aber dem Leser, diese scharferfaßten Züge in Herders Verdeutschungen aufzusuchen und sich Gundolfs begriffliche Andeutungen in unmittelbare Beobachtung umzusetzen.

Gundolf tut fast zu viel, wo andere zu wenig taten. Aber er gibt hier auch ganz auf, was von andern als mehr oder minder erschöpfende Sammlung von einzelnen Zügen vorgelegt wurde und wird. Dagegen legt er zu Beginn seines Werks über Goethe (S. 59ff. 98ff.) den ganzen Weg vom einzelnen neuen Wort junggoethischer lyrischer Sprache bis zu dessen weltanschaulicher Voraussetzung zurück und möchte erweisen, wie solche Neuschöpfung des Ausdrucks die ruhende Welt in eine bewegliche, die sinnlichen Stoffe und Grenzen in Kräfte wandelt, wie Goethe auch in solcher Wortprägung den ruhenden Gott Spinozas zu einem werdenden und wirkenden Gott mache. Freilich bleibt genauerer Forschung noch manche Berichtigung übrig und vor allem die Aufgabe, Goethes Wortbestand mit dem seiner nächsten Vorgänger, zumal Klopstocks zu vergleichen.

Die Erforschung der deutschen Dichtung trifft übrigens nicht der Vorwurf, sie habe versäumt, was anderwärts selbstverständlich ist. Zusammenfassende Arbeiten über die allmähliche Wandlung und Steigerung des sprachlichen Ausdrucks der Wortkunst gibt es auch nicht auf dem sorglich durchackerten Feld der griechischen Dichtung. Niemand bezweifelt, daß homerische Sprache für die einzelne Gefühlstatsache andere und ursprünglichere Worte wählt als die griechische Tragödie. An dieser oder jener Stelle eines Kommentars zu Sophokles oder Euripides wird solcher Unterschiede gedacht. Allein noch fehlt viel zur erschöpfenden Lösung der Frage, wieweit Sophokles oder gar Euripides sprachliche Ausdrucksformen gewonnen haben, die in der Ilias oder in der Odyssee noch nicht bestehen oder geradezu undenkbar sind. Gleichwohl gehen Vorarbeiten zur Beantwortung dieser Frage zurück bis in die Zeit der Griechen. Auch die Poetik der Renaissance hatte ein feines Ohr für Unterschiede und Sonderheiten der Wortwahl. Einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur Lösung der Aufgabe bedeutet Karl Meisters Werk „Die homerische Kunstsprache" (Leipzig 1921).

Im Vordergrund des ganzen Fragenumkreises steht die dichterische Adelung und Entadelung des Worts. Ein Wort oder eine Verbindung von mehrern Wörtern geht eines Tags über in die Sprache der Dichtung oder überhaupt in eine Sprache, die sich zutraut, höhere Ansprüche zu befriedigen als die Sprache des Alltags. Und ebenso verliert eines Tags ein Wort oder eine Wendung das Recht, in einer höhern künstlerischen Schicht verwertet werden zu können. Natürlich kann Dichtung auch noch nicht geadelte oder schon entadelte Wörter nutzen. Aber nur im Widerspruch zu reiner und unmittelbarer künstlerischer Wirkung. Solche mittelbare künstlerische Wirkung waltet innerhalb des Komischen und besonders des Groteskkomischen. Sie ist nicht schlechthin als künstlerische Verwertung des Häßlichen zu deuten. Denn es ist etwas ganz anderes, das Häßliche, sei's im Dienst des sogenannten Erhabenen, sei's aus naturalistischen Absichten, zu verwerten oder aber es zu komischen Zwecken auszubeuten. Wenn ein Wort zu einer Zeit, die es aus der Dichtersprache ausschließt, in komischem Zusammenhang erscheint, so ist es immer wie von unsichtbaren Anführungszeichen umrahmt. Ebenso kann in wissenschaftlicher ungebundener Rede ein Schriftsteller, der etwas auf die Form seines Ausdrucks hält, Worte gebrauchen, die einem entwerteten Sprachgebrauch entstammen, wenn er sie in mehr oder minder kenntliche Anführungszeichen versetzt, wenn er sie also mit ironischem Beigeschmack versieht. Er darf dann sogar „offensichtlich" oder „ausgerechnet" als Adverbia anwenden.

Er setzt sich freilich der Gefahr aus, mißverstanden zu werden. Umgekehrt ist es ungemein schwierig, in Sprachkunstwerken aus einer Zeit, deren Lebensgefühl uns fremd geworden ist, die Wörter recht zu fassen und zu deuten, die dem Umkreis der beschriebenen mittelbaren, also komischen oder ironischen Verwertung angehören. Um so notwendiger ist genaue Feststellung der zeitlichen Grenzen unmittelbarer künstlerischer Verwertung eines Worts oder — wie man auch sagt — seiner unbestrittenen Herrschaft innerhalb der Dichtersprache.

In Zeiten eiliger künstlerischer Entwicklung, wie es die jüngste Vergangenheit und die unmittelbare Gegenwart sind, verschieben sich diese Grenzen besonders rasch. Seit dem Naturalismus des ausgehenden 19. Jhhs. traten in Hülle und Fülle Wörter und Wendungen neugeadelt hinein in die Dichtersprache. Sie verdrängten andere. Sie wurden selbst wieder eines Tags verdrängt. Der Expressionismus hat vollends in ausgeprägtester Gestalt alle Züge einer Zeit der Umwertung von Wörtern an sich. Ihm erscheint wie Kitsch, was gestern noch Ausdrucksform anspruchsvollster Kunst gewesen war.

Der Naturalismus und zum Teil schon der Realismus, der ihm voranging, nahm in die

Sprache der Dichtung, nahm auch in den Vers gern technische Fachausdrücke auf. Die technischen Erfindungen des 19. Jhhs. hatten eine Menge neuer Fachausdrücke erbracht, die zunächst dem Dichter wie etwas Unmögliches, von Grund aus Unästhetisches vorkamen. Gleichwohl gingen sie bald sogar in die Sprache der Lyrik über, die für solche Belastung besonders empfindlich ist. Wieviel da an Hemmnissen zu überwinden war, bezeugen die lyrischen Versuche, die einst etwa für das Wort „Lokomotive" Umschreibungen von vermeintlich edlerer Prägung brachten: Dampfroß, Eisenroß, Feuerpferd, Dampfrappe. Alle diese Umschreibungen scheinen uns heute und schienen längst viel unmöglicher in dichterischer Sprache als die eigentlichen Fachausdrücke. Dennoch lassen sich in den Jahrzehnten, seitdem die Fachausdrücke sich durchgesetzt hatten, sauber und scharf die Dichter scheiden, die sich ihrer in lyrischer Sprache bedienen, von den Dichtern, die ihnen grundsätzlich aus dem Wege gehen. Nebeneinander bestehen in gleicher Zeit einander völlig entgegengesetzte dichterische Beziehungen zum technischen Fachwort.

Meist bleiben alle diese Tatsachen der lebenden Dichtersprache dem bloßen Sprachgefühl überlassen. Nur selten wird Buchung erstrebt. Und ebenso entbehren wir für unsere klassische Zeit einer genauen Feststellung der Grenzen dichterisch verwertbarer Worte und der allmählichen Verschiebung dieser Grenzen. Dabei besitzen wir für den Augenblick, in dem der deutsche Klassizismus einsetzt, eine unvergleichlich wertvolle Sammlung von Zeugnissen der Verschiebung, die um 1750 eintrat in der Bewertung von Wendungen und Wörtern. Es ist Christoph Otto von Schönaichs Arbeit „Die ganze Ästhetik in einer Nuß oder neologisches Wörterbuch" von 1754.

Schönaich, der Verwalter des Epos in Gottscheds Schule und erfolglose Nebenbuhler Klopstocks, stellt in seinem „Neologischen Wörterbuch" die Wendungen zusammen, die ihm in dem Schrifttum Klopstocks und von dessen Schweizer Anhängern, aber auch Hallers, ja sogar Gellerts oder Gleims wie unberechtigte Neuerungen erscheinen. Er hat ausländische Vorbilder, und gleich dem Abbé Desfontaines, dem Verfasser eines „Dictionnaire néologique", wählt er die Form eines kritischen Wörterbuchs. Es hieße dem Anwalt und Vorkämpfer reinen gottschedischen Deutschs bitter unrechttun, wenn ihm das Verdienst abgesprochen würde, eine sehr große Menge von kurzlebigen Neubildungen festgenagelt zu haben. Allein er verurteilte bekanntlich auch vieles, das in die Sprache des deutschen Klassizismus überging und noch uns ganz geläufig und selbstverständlich ist. „Anstarren" im Sinn von starr ansehen, „schluchzen" für weinen, „Vorwurf" für Gegenstand, dann „Unding", „unempfindbar", „unerschaffen" werden von Schönaich verworfen. „Kelchglas" tönt seinem Ohr wie „Becherbecher", gilt ihm also für einen Pleonasmus. Mit Gottsched hält er „schon" am Anfang des Satzes für eine Nachbildung des Französischen, das gern mit „déjà" den Satz einleitet.

Richtig sagt A. Köster in der Einleitung zu seinem Neudruck des „Neologischen Wörterbuchs" (Berlin 1900 S. XII), Schönaich habe seine Zeitgenossen vor die Entscheidung gestellt, ob die Geschichte deutscher Gemeinsprache mit dem Jahre 1750 stillstehen oder ob sich die Aussicht auf eine unabsehbare Entwicklung auftun solle. Die Zeit entschied gegen Schönaich und ließ die Bahn der Entwicklung offen.

Mittelbar ergibt sich aus Schönaichs Lese auch, was um 1750 deutscher Dichtersprache selbstverständlich war und bald dieses Anrecht verlieren mußte. Kösters eindringliche Anmerkungen zum Neudruck enthalten noch weiteren Stoff zur Feststellung der Dichtersprache vor Klopstock. Wie fremd diese Sprache uns geworden ist, bewähren Gottscheds eigene Dichtungen. Sein „Sterbender Cato" von 1732 erscheint heute und erschien schon dem spätern

18. Jhh. nicht nur wegen der metrischen Gestalt, wegen des gereimten Alexandriners unerträglich, vor allem wegen seiner Wortwahl. Nicht nur weil Gottsched mit Willen dämpfte, ergibt sich der Eindruck philisterhafter Trockenheit. Anderseits liegt es auch nicht nur an veralteten Sprachformen, nicht einmal bloß an schwerfälligen Redeteilen aus der Amtssprache. Verlorengegangen ist der deutschen Sprache der Ausdruck „Man sieht ein römisch Herz in deinem Busen stecken". Im Verstrauerspiel läßt sich heute nicht mehr sagen: „Doch wer die Tugend liebt, geht lieber gar darauf." „Spinnenfeind" erweckt jetzt ebenso komischen Nebensinn wie „Tyrann und Haupt der Plagegeister". Bei Gottsched wird der Ausdruck auf Julius Cäsar angewendet.

Zwei Stellen lassen besonders gut in Gottsched den Bewahrer eines Deutschs erkennen, das unmittelbar nach ihm aus dem Gebrauch kommen konnte und uns fast unverständlich geworden ist. Am Anfang des vierten Auftritts im ersten Aufzug sagt Cato:

> Ihr gebt mir zwar mein Kind durch eure Gunst zurücke,
> Allein es ist dabei ein Scheusal meiner Blicke.

Gewöhnliche Bedeutung des Worts „Scheusal" in älterer Sprache ist: Gegenstand der Scheu, der Furcht oder des Ekels und Abscheus. Das Wörterbuch der Grimm bringt noch aus dem Jahr 1780: „Er wird ein Scheusal der ehrliebenden Welt." Sehr nahe liegt noch die Verwendung in Schillers wenig jüngerem „Fiesko": „Ich fühle mich aufgelegt, die ganze Natur in ein grinsendes Scheusal zu zerkratzen, bis sie aussieht wie mein Schmerz."

Zu Beginn von Gottscheds fünftem Aufzug heißt es an einer mehrfach angerufenen Stelle: „Ja, Plato, du hast recht, dein Schluß hat großen Schein." Schein im Sinn von Wahrscheinlichkeit widerspricht unserm Gefühl, dem in „Schein" der Gegensatz zur Wirklichkeit sich aufdrängt. Der ältere Sprachgebrauch lebt indes noch nach, wenn wir „Schein" im Sinn von Bescheinigung nehmen.

Es entspricht durchaus den Absichten Gottscheds, daß keine dieser Wendungen heute auf uns wirkt wie der Ausdruck einer steigernden Dichtersprache, die einer feiner scheidenden und empfindenden Nachwelt unerträglich geworden wäre. Gottscheds Dichterdeutsch ist die Rede eines Gelehrten seines Zeitalters, der auf Sauberkeit und Genauigkeit des Ausdrucks Wert legt, jede Übertreibung indes meidet. Auch eine uns fremde Bildlichkeit ist bei Gottsched kaum zu finden.

Weit eher steht den Liedern Johann Christian Günthers ihre Bildlichkeit bei der Nachwelt im Wege. Noch nach der Sprache des Barocks aus dem 17. Jahrhundert schmeckt:

> Auf Zucker wächst des Wermuts Schärfe,
> Wie jetzt mein Kreuz auf eurer Lust.

oder:

> Wie manchmal mag der Tränenwein
> In Einsamkeit dein Labsal sein!

oder:

> Und steckt das zärtliche Geblüte
> Mit stark- und frischem Zunder an.

Natürlich fehlt es bei Günther auch nicht an Worten, die zu Goethes Zeit aus dem Liede ausschieden. Ein Zuruf an die Geliebte „Gedenk an mich und meine Plagen" war bald nicht minder unmöglich als die Verknüpfung von Plagegeist mit Julius Cäsar. In demselben Gedicht an Leonore kann es noch heißen: „Und nach dem ungeheuren Knallen wird auch ein fruchtbar Regen fallen." Auch „Frauenzimmer" („Man kennt des Frauenzimmers Wanken") erscheint noch im Lied bei Günther. Goethe verwendet den Ausdruck ohne jeden herabsetzenden Beigeschmack vielfach in ungebundener Rede. In Liedern dürfte er ihn nie gebrauchen. Ähnlich mag es sich bei Goethe verhalten mit einem Wort, das von Günther ohne Bedenken als schmückendes Beiwort gebraucht wird: „So gehst du schon so früh zu Rüste, du angenehmes Sonnenkind?" singt Günther ein frühverstorbenes junges Mädchen an. Die süßen Träume sind ihm „angenehme Nachtbetrüger". So spricht er sie an.

Schwer lastet auf Günthers Sprache das Deutsch der Kanzel und des Amts, besonders des Gerichts. Ein Gedicht an Leonore hat Strophen, an denen sprachlich fast gar nichts befremdet oder nach Goethe

unerträglich wäre. Aber es setzt ein (es ist die Strophenform, die schon dem 17. Jahrhundert geläufig, uns aber durch Bürgers „Lenore" besonders vertraut ist):

Mein Kummer weint allein um dich,
Mit mir ist's so verloren,
Die Umständ' überweisen mich,
Ich sei zur Not geboren.
Ach, spare Seufzer, Wunsch und Flehn,
Du wirst mich doch nicht wieder sehn
Als etwan in den Auen,
Die Glaub' und Hoffnung schauen.

Der dritte Vers ist Amts-, der vorletzte und letzte Kanzeldeutsch. Man halte neben solche Verse das frische Lied aus Günthers Spätzeit „Ich will schweigen, mag's doch sein!" Aber auch einen frühen Sang wie

Ich habe genug!
Lust, Flammen und Küsse
Sind giftig und süße
Und machen nicht klug . . .

Da ahnt man, warum Goethe sich mit Günther verwandt fühlen konnte. Und eine Strophe aus einem Gedicht an Leonore nimmt in ihrer ersten Hälfte so Goethe wie romantische Lyrik vorweg:

In den Wäldern will ich irren,
Vor den Menschen will ich fliehn,
Mit verwaisten Tauben girren,
Mit verscheuchtem Wilde ziehn,
Bis der Gram mein Leben raube,
Bis die Kräfte sich verschrein,
Und da soll ein Grab vom Laube
Milder als dein Herze sein.

Höltys lyrische Sprache bietet heute mehrfach starke Hemmnisse. Die „Elegie eines Schäfers" läßt sich vernehmen: „Für mich ist alles tot! Mein armes Wollenvieh, ich kann dich ferner nicht mehr hüten." Wollenvieh reimt auf Melodie. Die Ode, die mit dem Anruf „Rosenwangichte Phantasie" einsetzt, um die Phantasie zu feiern, befremdet nicht bloß durch die Bildung „rosenwangicht", die ebenso bei Klopstock erscheint. Auch das näherliegende „rosenwangig", bei Bürger oder Voß gern an Mädchen gewendet, von Jean Paul schon gelegentlich mit ironischem Nebenton gebraucht, aber auch in Heinrich von Kleists Dichtung anzutreffen, hat sich heute ganz abgenutzt. Nicht minder fremd klingt im selben Gedicht der Zuruf an die Phantasie: „Leih mir immer den Schwanenarm!" Das Wort „Schwanenarm" erscheint auch sonst bei Hölty. Bürger übersetzt „leukolenos Here" mit „die Göttin Schwanenarm". Hölderlin kennt noch des Liebchens Schwanenarm. Die Kräuterwasen, auf denen Juliane zephyrlich hüpfte (Ode „An einen Blumengarten"), klingen längst genau so komisch wie der bewußt parodistisch gemeinte Mondstrahl, der durch die Felsenritze glitscht, in Höltys „Bardengesang", der den Bardengesang verspottet.

Daneben meldet sich die neue Dichtersprache Klopstocks an. Der Mond wird als „holder Wolkenbewandler" begrüßt. „Ein bepalmter Bote Gottes", „Bluter auf Golgatha", „Donnergedanke", „Staubbewohner", „Taumelkrug", dann „Fluch starren", Blüten, die dem Apfelbaum die grünen Wipfel purpurn, die alles Gezweig umher purpurn, die Phantasie, deren allmächtiger Wink den Himmel auf die Erde herab winkt und Betten von Rosen bettet: all das ist neues kühnes Wagnis, dank Klopstock unternommen. Und doch schon uns wieder fremd.

Recht kurzlebig waren auch die altertümelnden Wendungen, die im Sturm und Drang wie im Hain sich ankündigten und in der Romantik sich durchsetzten. Leider fehlen noch immer genaue Verzeichnisse, die innerhalb der sogenannten Archaismen der Romantik scheiden zwischen wirklich damals altem Gut und Wendungen der Aufklärungszeit. Hermann Petrichs inhaltreiche „Drei Kapitel vom romantischen Stil" von 1878 bringen zwar viel zur Feststellung frühromantischer Dichtersprache, verlangen indes dringend nach sorglicherer Bestimmung vom Standpunkt der Sprachgeschichte, besonders im Umkreis des Altertümelnden. Seit Petrich ist über die Sprache der Romantiker manches vorgebracht worden. Am besten

gefördert wurde die Erkenntnis des Impressionismus, der — zunächst in Tiecks Dichtung — des Ausdrucks feinabgestufter Sinnesempfindung habhaft werden will. W. Steinerts Arbeit über das Farbenempfinden der romantischen Dichtung (Dortmund 1910) brachte Wertvolles und regte Wertvolles an.

Doch eine vergleichende Aneinanderreihung von Wörtern und Wendungen, die entweder nicht mehr oder auch noch nicht der herrschenden Dichtersprache angehören, gibt nur ein höchst unzulängliches Bild von dem allmählichen Werden künstlerischen Wortausdrucks. Schärfer läßt sich sehen, wenn eine einzelne Aufgabe erwogen wird, die sich dem Dichter stellt im Dienste der Umsetzung von Erlebnissen in künstlerische Wortgestalt.

Ziemlich viel wurde uns seit Lessing gesagt über die verschiedenen Möglichkeiten, im Gedicht die äußere Erscheinung des Weibes festzuhalten. In den Stücken 20—22 des „Laokoon" bespricht Lessing die bekannte Reihe solcher Versuche: den pedantischen Wortschwall, durch den der „Mönch" Konstantinos Manasses die Gestalt Helenas versinnlichen wollte; die fünf Strophen des „Orlando furioso" mit der endlosen Aneinanderreihung der Merkmale eines schönen Mädchens, Zeugnisse klüglich gebildeten Geschmacks, verwertet zum Preise Alcinas; Vergil, der nicht Didos Schönheit, nur ihr Gewand schildert und auch dazu nur drei Verse benötigt; zwei Lieder, die für Lessing von Anakreon stammten, mit ihren Hinweisen auf Werke der bildenden Kunst, also ähnlich in ihrem Verfahren dem Versuch Lukians, die Schönheit der Panthea fühlbar zu machen; Ovid, der mit „wollüstiger Trunkenheit" seine Lesbia „Teil vor Teil zeiget" und unsere Sehnsucht weckt, daß wir glauben, den Anblick zu genießen, den er genoß. Endlich die drei Verse der Teichoskopie der Ilias, in denen die Greise Trojas zugestehen, Helena sei eines jahrelangen Krieges wert, für Lessing die beste Lösung der Aufgabe, keine Beschreibung der Bestandteile, nur eine Bezeichnung der Wirkung höchster weiblicher Schönheit.

Schon Lessing bleibt nicht stehen bei dem schlichten Gegensatz von Beschreiben und Nichtbeschreiben. Er beobachtet seelische Voraussetzungen, die vergessen lassen, daß nur eine Beschreibung vorliegt und nicht homerisch eine dichterisch berechtigtere Lösung gefunden worden ist. Freilich ging Lessing auf absolute Maßstäbe aus und gedachte nur beihin der künstlerischen Formabsichten, die im einzelnen Fall die ausführliche Beschreibung tragen. Ariosts Alcina erweckte in Lessing, aber auch in seinem Zeitgenossen Diderot den stärksten Widerspruch. Beide kümmerten sich nicht um ein seelisch gesteigertes Verhalten, dem es liebe und wertvolle Leistung des Geistes ist, ein Höchstes weiblicher Schönheit Zug für Zug zu bestimmen. Es entsprach wirklich dem Formwillen eines Zeitalters, das wie die Renaissance den schönen Menschen in bildender Kunst zu verwirklichen suchte, die Maße und die Farben, die Linien und die Flächen der Gestalt eines Weibes, aber auch noch den bewegten Körper bis ins kleinste zu ergründen. Lessing hat es nicht schwer, sich über Einzelheiten lustig zu machen, die in Ariosts Beschreibung, vom Standpunkt der Malkunst des Zeitalters, Dolces „Dialogo della Pittura" von 1520 hineingeheimnißte. Doch Dolce fand gewiß mit Recht in Ariosts Alcina den gleichen Formwillen wieder, der Raffaels oder Tizians Bilder bedingte.

Es mag immer Zeichen einer übersteigerten Kultur sein, wenn die Dichtung das „Schöne" sei's an Menschen, sei's an andern Erscheinungen ausführlich beschreibt. Lessing und Diderot bewähren sich als Zeit- und Gesinnungsgenossen Rousseaus, die von Überkultur zum Einfachen auch auf diesem Gebiet zurückwollen. Umgekehrt ist die Zeit der Troubadours oder der galanten Lyrik schon mit Zügen einer überfeinerten Kultur behaftet. In der Angabe der äußern Merkmale einer schönen weiblichen Gestalt macht sich solche Überkultur fühlbar durch bloße Aneinanderreihung, die sich mit der Angabe von Tatsachen begnügt, nicht indes in einer starkbetonten

seelischen Stimmung ihre Voraussetzung sucht. Ovids Lesbia hingegen wurzelt — wie Lessing hervorhebt — nicht in dem Wunsch, Schönheit zu schildern, sondern eine starke Erregung der Sinne nachfühlbar zu machen durch die lebhafte Erfassung von deren Anlaß.

Der späte deutsche Minnesang schließt sich den Troubadours an in der ausführlichen Schilderung weiblicher Schönheit. Heinrich von Morungen begnügt sich hingegen gern, immer wieder nur die „liehten ougen" der Geliebten zu feiern. Walther findet schon reifern und gesteigerten Ausdruck für die Wirkung weiblicher Schönheit, ohne dabei in Aufzählung zu verfallen. Engelgleich erscheinen ihm die Frauen. Wie die Sonne die Sterne überstrahlt die Geliebte ihre Umgebung. Sie ist schöner als Helena und Diana. Wenn er einmal die Farbe durch einen Vergleich kennzeichnet, der sich an eine Naturerscheinung hält, so gelingt ihm die feinerfühlte Wendung: „Dîn munt ist rœter danne ein liehtiu rôse in towes flüete." Die Rose im flutenden Tau: das ist für Walther mehr als eine überkommene Formel, es ist wirklich geschaut. Aber man hat daran gezweifelt, ob das Gedicht tatsächlich von Walther herstammt. Gott, den Schöpfer der schönen Frau, den Künstler, rühmen an anderer Stelle die Worte: „Er solt iemer bilde giezen, der daz selbe bilde gôz." Wie hier der Bildgießer so wird der Maler Gott gepriesen in der ausführlichsten Nachzeichnung weiblicher Schönheit, die sich in Walthers Gedichten, ja innerhalb des ganzen ältern Minnesangs findet. Sie tut so, als wolle sie vom Haupt zum Fuß Merkmal an Merkmal reihen, sie weiß wohl auch, daß solche Technik der Abschilderung besteht. Sie übertrumpft indes die bloße Aufzählung, indem sie jedes Merkmal zur Grundlage stark erfühlten Erlebens macht. Kehle, Hände, Fuß entsprechen jedem Wunsch, so heißt es endlich in der dritten Strophe. Schon scheint es, als wolle Walther zum Beschreiben übergehen. Da schiebt er ein, was ihm als unvergeßliches Ereignis zugefallen war. Nackt aus dem Bade hat er sie steigen sehen. Was er da erblickte, verrät er nur durch das Geständnis: „Ich hete ungerne ‚decke blôz!' gerüefet." Dann aber kehrt er zurück zum Haupt und zu den Augen und setzt an die Stelle der Verherrlichung äußerer Schönheit Andeutung seelischen Eindrucks und seelischer Wirkung auf das Gemüt.

Etwas von dem Feinschmeckerhaften gesteigerter Kultur ist in diesem Sang auf das Meisterwerk des Schöpfers immerhin schon zu verspüren. Denn das bleibt ja das Kennzeichen noch der umständlichsten Aneinanderreihungen von Merkmalen des schönen Weibes. Auch Ariost ist, wenn er Alcina zeichnet, der Feinschmecker, der mit Genuß sich in jeden Zug versenkt und auf gleichgestimmte Leser zählt. Die schlesischen Poeten des 17. Jhhs. mögen neben Ariost gewiß wie seelisch rohere Gesellen erscheinen. Sie übertragen ja auch nur aus hochkultiviertem Ausland in ein derberes Deutschland diese Bräuche. Sie kosten mit viel sinnlichem Behagen, aber mit wenig Kunst der Abtönung ihren Gegenstand aus. Günther ist ursprünglicher und echter, will auch nicht bloß das Gefühl anderer nacherleben. Er schildert die äußere Erscheinung des Weibes sehr selten.

Goethe kann in jugendlichen Versen seine Christel feiern und das schwarze Schelmenaug' und die schwarze Braue drauf, den lieben Mund und die liebrunden Wänglein anführen. Aber sonst gibt er Züge der Geliebten ausführlicher nur in Gedichten an, die aus reifer und bewußter Kunst geformt sind. In der vierten römischen Elegie stehen, ein Ausnahmefall, die Verse:

Einst erschien sie auch mir, ein bräunliches Mädchen, die Haare
Fielen ihr dunkel und reich über die Stirne herab;
Kurze Locken ringelten sich ums zierliche Hälschen,
Ungeflochtenes Haar krauste vom Scheitel sich auf.

Doch nicht schlechthin als Abzeichnung der Geliebten gibt sich das. Sondern es wird der Anschein erweckt, als wolle Goethe nur die Göttin Gelegenheit versinnlichen, die er im Sinn antiker Mythologie er-

findet. So wohlberechnet kunstvoll erobert sich dieser Ausnahmefall seinen Eintritt in die lyrische Welt Goethes. Wo Goethe starkes Gefühl zu ungebrochenem, künstlerisch nicht verfeinertem Ausdruck bringt, umhüllt er die Züge der Geliebten fast immer mit Worten reicher innerer Bewegung. Er sagt nicht aus, wie sie ist, er bekennt, wie sie kraft ihrer Erscheinung sein Gefühl weckt. Nicht das Auge, sondern das erregte Gemüt spricht zu uns:

Fesselt dich die Jugendblüte,
Diese liebliche Gestalt,
Dieser Blick voll Treu' und Güte
Mit unendlicher Gewalt?

oder

Mir ist es, denk' ich nur an dich,
Als in den Mond zu sehn:
Ein stiller Friede kommt auf mich,
Weiß nicht, wie mir geschehn.

Oder noch ferner vom äußern Eindruck:

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,
Wie ich dich liebe . . .

Umgekehrt schreitet Goethe im Sonett, ausnahmsweise nicht aus ganzem Holze schneidend, sondern auch mitunter leimend, zu einer Schilderungsart weiter, die schier absichtlich den Brauch der Schönheitsbeschreiber parodiert:

Ein Mädchen kam, ein Himmel anzuschauen,
So musterhaft wie jene lieben Frauen
Der Dichterwelt . . .

Also an Stelle heißblütigen Erlebens ein Verweis auf Genossen vom Parnaß. Solche Parodie kennzeichnet besonders Heines Beschreibung der Geliebten. Man wirft ihm vor, daß er in die Art Hoffmannswaldaus verfalle. Die Augen sind Saphire, das Herz ein Diamant, die Lippen Rubine. Es fehlen nur noch die Alabasterballen des Busens, ruft ein Kritiker Heines aus. Immerhin fügt auch Heine dergleichen Aufreihungen in den Ausdruck eines Gefühls ein und bringt sie nicht bloß um ihrer selbst willen. Wichtiger noch ist, daß Heine solche Beschreibung von fühlbarer Anlehnung an Überkommenes mit ironischer Spitze versieht: wie die Wellenschaumgeborene strahlt sein Lieb im Schönheitsglanz, verkündet Heine, natürlich wohlbewußt, daß er einen Gemeinplatz vorbringt; er höhnt ja, er setzt sofort hinzu, sie sei das auserkorene Bräutchen eines fremden Manns. Noch deutlicher wird dieses Verfahren an dem Gedicht, das im „Lyrischen Intermezzo" als Nr. 16 unmittelbar vorangeht. Die Liebste ist nicht nur ein Traumgebild des Dichters. Solches Mündchen, solcher Augen Zauberlicht, solch ein liebes, süßes Kindchen schafft der Dichter nicht. Er schafft Basilisken und Vampire, aber nicht „dich und deine Tücke und dein holdes Angesicht und die falschen frommen Blicke". Ein bissiges Epigramm also. Den Spott zu steigern, holt Heine abgebrauchte Worte des Preises weiblicher Schönheit heran. Auch da ist's, als stünden diese Wendungen in Anführungszeichen.

Zugleich nutzt Heine solche verhimmelnden Worte bis aufs letzte aus. Er macht sie für jede andere künstlerische Verwendung unmöglich. Er gibt einer langen Reihe von Liebesgedichten, auch noch aus der deutschen Romantik, den Todesstoß. Gerade an Heine läßt sich das Weiterschreiten der Dichtersprache gut beobachten. Er ist ein unaufhaltsamer Zerstörer. Unter seinen Händen überlebt sich und verblaßt, was kurz vorher noch volle Frische hatte. Er hängt ihm seine unsichtbaren Anführungszeichen an und macht es dadurch lächerlich. Dieser Spötter vernichtet einen ganzen Schatz ans Süßliche angrenzender Verherrlichung der Geliebten. Freilich fehlte manchem das rechte Ohr, den ironischen Begleitton Heines zu vernehmen. (Manchen meiner Fachgenossen scheint es völlig abzugehen.) Und so erbte sich in der umfangreichen Schule Heines manches, was er ironisch gemeint und zu ungebrochener Verwertung unfähig gemacht hatte, ahnungslos in ernstgemeinter Liebesdichtung fort. Gibt es ja vielleicht noch heute Menschen, die sein spätes Gedicht „Das Hohelied" wirklich für ein Hohes Lied auf die Schönheit des Weibes halten. Wenn Heine einsetzt:

Des Weibes Leib ist ein Gedicht,
Das Gott der Herr geschrieben
Ins große Stammbuch der Natur,
Als ihn der Geist getrieben,

so ist tatsächlich der Gegenpol von Walthers Bildgießer oder Maler Gott erreicht und eine Entwicklungslinie deutscher Dichtersprache zu ihrem völligen Ende gekommen. Was für Walther die Huldigung eines übersinnlich-sinnlichen Freiers war, wird durch Heine zur Grundlage eines zynischen Witzes.

Der Sprache deutscher Lyrik wurde durch Heines Sarkasmen die Beschreibung des schönen Weibes fast ganz abgewöhnt. Wie löst sich im zweiten Teil von Heines „Tannhäuser" die Schilderung der Frau Venus auf in dem Ausbruch glühender Liebe!

Sogar ein Dichter wie Gottfried Keller mit den Augen des Malers, gewohnt, die Landschaft in Worte umzusetzen, bleibt nicht lange stehen bei der äußeren Erscheinung der Geliebten. Bezeichnet es nicht seine Art und Weise, wenn er im „Liebchen am Morgen" die Erscheinung der Geliebten nur wie ein Gegenbild zur Landschaft nimmt, auch alles eher als neue Worte an sie wendet?

Die Sonne fährt durchs Morgentor
Goldfunkelnd über den Bergen,
Und wie zwei Veilchen im frühen Mai,
Zwei blaue Augen klar und frei,
Die lachen auf ihren Wegen
Geöffnet ihr entgegen.

„Glückauf, mein Liebchen ist erwacht mit purpurroten Wangen!" So geht es weiter. Dann jedoch hat Keller nur noch von der Landschaft etwas zu sagen, nichts von dem Äußern des Liebchens.

Ganz und gar nicht den Charakter einer Beschreibung hat alles, was in der „Begegnung" von Keller der Geliebten nachgesagt wird. Zunächst entwirft Keller noch umfänglicher den Naturrahmen, in den er sie hineinsetzt. Dann erzählt er, wie er sie im Walde antraf, „mit Tuch und Hut weiß umgetan, von güldnem Schein verklärt".

Sie war allein; doch grüßt' ich sie
Verschüchtert kaum im Weitergehn,
Weil ich so feierlich sie nie,
So still und schön, gesehn.

Es blickt' aus ihrem Angesicht
Ein vornehm' Etwas neu hervor,
Und ihrer Augen Veilchenlicht
Glomm hinter einem Flor.

Die beiden letzten Strophen verraten, warum Keller hier ausnahmsweise mehr sagt von der äußern Erscheinung. Die Geliebte ist dem Tode nah. Darum ist der Eindruck so fremd. Die Schilderung hat also einen besondern Grund. Das ist durchaus verschieden von den Abzeichnungen der Geliebten, die wie aus übervollem Herzen sich ins Lied hineindrängen.

Wie wenig der alte Brauch, ein Bild der Geliebten zu entwerfen, in neurer Zeit noch besteht, beweisen die lyrischen Sänge der Eindrucksdichter. Otto Erich Hartleben ist sehr sparsam mit Andeutungen der Gestalt des Weibes. Seine leidenschaftlich dumpfe „Elegie" nimmt am Ende auf, was zu Beginn leiser anklingt: „Laß uns umhüllt von deinen braunen Haaren sein, du meines Blutes Unruh, heimliche Liebste du." Dehmels „Venus primitiva" verzichtet auf alle Angaben, aus denen ein Bild des Weibes sich formen ließe.

Stefan George fügt (im „Siebenten Ring" S. 158) acht Versen nur ein flüchtiges Hindeuten auf die äußre Erscheinung an: „Nun muß ich gar um dein Aug und Haar alle Tage in Sehnen leben." Wie Überraschung wirkt, daß Rilke in seinen „Ersten Gedichten", in der Liederreihe „Lieben" noch altem Brauch Gefolgschaft leistet und unbefangen kündet:

Und mein Mädel hat fröhliches Blut
und hat das Haar voller Sonne
und die Augen von der Madonne,
die heute noch Wunder tut.

Schon abgetönter klingt:

Reflexe hielten, bunte Kreise,
in deinem Haare flüchtig Rast . . .
Ich sagte nichts als einmal leise:
„Was du für schöne Augen hast."

Da kündigt sich der spätere Rilke vernehmlicher noch an, als wenn er gedenkt, wie er ihr das Goldhaar glatt strich leis und lind. Oder wenn er das Auge küssen möchte, das in großem Kinderstaunen aufgeht tief und heiß. Der reife Rilke hat mehrfach Frauengestalten abgezeichnet mit seiner ungemeinen Fähigkeit, entscheidende Züge der Gestalt zu erschauen und deren seelische Voraussetzung zu erfühlen. Das ist dann schon wieder Dichtung höchster Kultur, tief auskostend den Zauber der Gebärde. Im „Buch der Bilder" (S. 14) wird hingegen das Gedicht „Stille" zu einem Zuruf an die ferne Geliebte, die dieser Seelenkenner, trotz aller Sehnsucht, sich nicht vergegenwärtigen kann, auch nicht in einem Augenblick stärksten Empfindens der Umwelt und zugleich regster Arbeit der Phantasie: „ . . . ich erkenne die Handgelenke entfernter Engel. Nur die ich denke: Dich seh' ich nicht."

Die grelle Augenkunst Georg Heyms kehrte zurück zu scharferschauten Abbildern der Gestalt. Johannes R. Becher zeichnet mit Mitteln Heyms am Anfang seiner „Mädchenballade" die kleinen Mädchen, hockend in Caféen, vor magern Brüsten dünnen Flaumenpelz, die fort im Licht und in den Tönen wehen, wie samtener Schnee im Baum der Sonne schmilzt; mit wächsernen Gesichtern zarte Puppen, wie Wälder Bogen übers Aug geschminkt, karminer Lippen. Je tiefer Becher in Ekstase untertauchte, desto unbedingter gab er solche scharfäugige Schau auf. Seine „Phantasie um eine Frau" hat nichts mehr von Abzeichnung der Gestalt des Weibes im Sinn. Ähnlich war der Weg der übrigen expressionistischen Lyrik.

Dieser Überblick beschränkt sich auf lyrische Dichtung. Ist es nötig, zu sagen, daß die Erzählung wesentlich andre Eigenheiten wiese in der Abzeichnung der äußeren Gestalt des Weibes? Die Abfolge von Realismus, Naturalismus und Eindruckskunst im engern Sinn des Worts zeitigte hier selbstverständlich eine breite Ausführlichkeit auch in solcher Wiedergabe des Sichtbaren. Ja wenn die Ausdruckskunst grundsätzlich nicht eine Fülle von gutbeobachteten Zügen erbringen will, so bleibt gleichwohl bei vielen Dichtern, die sich der Eindruckskunst entgegenstellen, noch eine unverkennbare Neigung zu mehr oder minder umständlicher Angabe der Merkmale weiblicher äußrer Erscheinung übrig. Entwertet ist nur längst auch hier die Verhimmlung weiblicher Schönheit und die Aufzählung von deren Merkmalen nach der Art Ariosts. Heute ist gerade die Groteske sehr wortreich in der Versinnlichung von Häßlichkeit. Genannt sei als besonders bezeichnender Fall aus jüngster Zeit „Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine" von Alfred Döblin.

Daß auch auf diesem Felde sich eine Wandlung der Sprache vollzieht, braucht kaum ausdrücklich gesagt zu werden. Man halte die Signora Lätizia, die von Heine in den „Bädern von Lucca" drastisch genug durch ein paar Striche gezeichnet wird, zusammen mit dem Schreckbild, das bei Döblin (S. 349f.) ersteht. Eine Frau, die sich als Negerin verkleidet hat, gilt es zu zeichnen. Sie ist kohlschwarz bemalt an allen sichtbaren Organen, das Lippenrot breit herausgeschminkt, auf den Wangen spiralige Tätowierungen, zinnoberrote Tuschungen. Unter bleiweißen Umrandungen quellen die Augen gräßlich hervor. Sie schwingt einen keulenähnlichen Tambourstab. Ihr knochiges blökendes Gesicht steht vor einem sich enganschmiegenden Fellrahmen, einem ungeheuren Gestell wie ein durchbohrter Fächer, der sich von Ohr zu Ohr unter dem Kinn herum über den Scheitel spannt. Graue und blaue lange Federn spießen aus der Peripherie heraus. Wenn die Schreckgestalt trinkt, schlottert das lange scheckige Fell, das vorn und hinten über die Schultern fällt, und hebt sich, die Knie und halben weißen Oberschenkel entblößend. So geht das weiter, ein wahres Kabinettstück im Verknüpfen von Scheußlichkeiten. Wie bescheiden und arm an Mut erscheint daneben Keller, wenn er einmal zu einem Privatspäßchen anhält und sich im Ausdenken einer Groteskfigur gefällt.

Man vergebe mir die flüchtige Skizze und wolle sie nicht mißdeuten. Es ist ein rascher erster Versuch, unternommen mit gewiß unzulänglichen Mitteln. Vorarbeiten fehlen so gut wie ganz. Ohne Zweifel wird eine gründlichere Durchforschung des Gebiets manches anders zu fassen und manche Linie anders zu führen haben. Hier sollte nur an ein paar Belegen gezeigt werden, wie sich im Fortschreiten einer Literatur eine einzelne künstlerische Aufgabe verändert, wie der Sprache, dem Mittel der Wortkunst, neue Formen zugeführt, vor allem aber alte verleidet werden. Ein bescheidner Schritt hinaus über die bloße begriffliche Bestimmung solcher

Aufgaben der Forschung mußte gewagt werden. An einzelnen Belegen sollten das Wesen solcher Aufgaben und die Möglichkeiten der Lösung zur Versinnlichung gelangen.

Natürlich ließe sich ebensogut auch ein andrer grundlegender Zug der Dichtung, zunächst der Liebeslyrik, zum Ausgangspunkt nehmen. Rilkes soeben herangeholtes Gedicht „Stille" mit den Sängen andrer von der Sehnsucht nach der entfernten Geliebten vergleichen, wäre sicherlich auch ein empfehlenswerter Weg, die Wandlungen dichterischen Ausdrucks zu verfolgen. Etwa mit Goethes Lied „An die Entfernte" oder mit Lenaus erstem Schilflied, mit Hartlebens wortkargen Zurufen an Ellen; oder mit den grundverschiednen Liedern, in denen Günther jetzt die Sehnsucht nach Phyllis und dann nach Leonore in Worte bringt; oder mit Kaspar Stielers „Wer kann was Liebes ohne Tränen missen".

Durchaus ist es unnötig, bei solchen Vergleichen ein zeitliches Nacheinander festzuhalten, wie ich es tat. Wichtiger ist, den Gegensatz zu erkennen und ihn aus der Zeit zu verstehen. Auch das ist noch immer geschichtliche Betrachtung, verlangt jedoch nicht die Vollständigkeit, die beim Überblick über ein zeitliches Nacheinander schier unerläßlich bleibt. Ich selbst mußte in engem Rahmen auf alle Vollständigkeit verzichten. Ich bin mir bewußt, daß an dieser Stelle die Gefahren meines Versuchs und die Voraussetzungen seiner Unzulänglichkeit stecken. Sie wären leichter zu überwinden gewesen, wenn ich mich begnügt hätte, gegensätzliche Typen des Ausdrucks festzustellen, ihre Verknüpfung mit ihrem Zeitalter bloß flüchtig anzudeuten und ganz und gar nicht den Anspruch an Darstellung eines geschichtlichen Werdens zu befriedigen. Vielleicht meidet man überhaupt Vergleiche, wie ich sie zu bieten suche, weil man erschrickt vor den hohen Anforderungen, die durch geschichtliche Fassung solcher Vergleiche gestellt werden. Da die Vergleiche dringlichst notwendig sind, wäre mithin zu empfehlen, sie vorläufig nicht im geschichtlichen Sinn zu versuchen, nur zur Feststellung bestehender Gegensätze des Ausdrucks.

In jüngster Zeit ist romanische Sprachforschung vielen der Wünsche nachgekommen, die ich hier vorbringe. Elise Richter prüfte (Archiv für das Studium der neueren Sprachen Bd. 135 f.) das neuste Französisch etwa seit Zolas „Assommoir" und stellte fest, welche Wörter von der Sprache der Dichtung neu aufgenommen worden sind, aber auch welche syntaktischen Gebräuche. Georg Loesch ordnete in seiner Erlanger Dissertation von 1919 „Die impressionistische Syntax der Goncourt" eine Fülle von Einzelheiten übersichtlich an. Leo Spitzer hatte zuerst an einem besonders glücklichen Stoff, an Rabelais, „Die Wortbildung als stilistisches Mittel" (Halle a. S. 1910) erwogen und dabei schon den Schritt von Sprachgeschichte zur Erfassung des künstlerischen Sinns der Wortgebung gemacht. In seinen „Aufsätzen zur romanischen Syntax und Stilistik" (ebenda 1918 S. 281 ff.) entwickelte er dann planvoll übersichtlich die syntaktischen Errungenschaften der Symbolisten. Künstlerische Steigerung des Ausdrucks zeigt er da auf, wenn er von der Belebung und von der Vergeistigung der Präpositionen, von der Gefühlsumprägung der Adverbien (là-bas, loin, debout), von der Poetisierung der Nominal- und Verbalformen berichtet. Noch tiefer in das Wesen künstlerischer Umbildung der Wortkunst dringt Spitzers Studie über die inszenierenden Adverbialbestimmungen im Französischen (Die neueren Sprachen 1921 28,1 ff.). An reichen Belegen enthüllt er, wie eine Weltanschauung, die den Menschen abhängig macht von seiner Umwelt, zu durchgehenden stilistischen Bräuchen führt, und wie Dichter, die dieser Weltanschauung zuneigen, besonders mit Adverbialbestimmungen immer wieder die Züge der Umwelt eines Vorgangs kenntlich machen. Ein „dans l'épaisse nuit, dans la pluie, dans le chaos des montagnes, vers la ténébreuse frontière" holt etwa die Umwelt heran, wenn zu berichten ist, daß Menschen sich entfernen (vgl. a. a. O. S. 5).

Daß Parodie der Wortgebung eines Dichters dem Forscher bei solchen Untersuchungen beste Hilfe leisten kann, sei nur beihin erwähnt. Wie unter dem Vergrößerungsglas erscheint in ihr vor allem das Neue und das Bezeichnende einer kühn vorwärtsstrebenden Dichtersprache.

Weithinaus über alles, was hier vorgebracht ist über die Bedeutung des Wortausdrucks für die Dichtung, gehen die neuen Wege, die in Hans Sperbers und Leo Spitzers Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie „Motiv und Wort" (Leipzig 1918) sich auftun. Mit Bewußtsein schlägt solche Motiv- und Wortforschung (wie Spitzer S. 94 sagt) eine Brücke von der Literatur- zur Sprachwissenschaft. Sie verläßt die ausgetretenen Wege einer Stilistik, die zeigt, wie der Dichter überkommene grammatische Mittel verwendet. Sie will literarisches Motiv wie dessen sprachlichen Ausdruck auf das psychologische Erlebnis des Dichters zurückführen, indem sie den Wörtern nachspürt, die ein Dichter bevorzugt, und in ihnen die Motive erkennt, die seiner seelischen Anlage entsprechen. Bewußt stellt sie sich neben Diltheys Versuch, den Dichter aus dem Menschen abzuleiten. Sie betont, daß zum Erleben auch das sprachliche Erlebnis gehöre. Spitzer glaubt in einer Zergliederung der Sprache Christian Morgensterns bis an die Stelle vorgedrungen zu sein, wo Weltanschauung und künstlerische Gestaltung ineinander übergehen.

Wie jeder kühne Vorstoß traf auch Sperbers und Spitzers Unternehmen mehr auf Widerspruch als auf Zustimmung. Josef Körner (Literarisches Echo 21, Sp. 1089 ff.) nannte das Unternehmen eine Psychoanalyse des dichterischen Schaffens und suchte nachzuweisen, wieweit schon andre vor Sperber und Spitzer Verwandtes ersonnen, ja durchgeführt hätten. Hugo Schuchardt (Euphorion 22,639 ff.) begnügte sich wesentlich mit Ergänzungen und Einschränkungen, die sich auf Einzelheiten beziehen, nahm indes zu dem neuen methodischen Grundsatz mit Willen nicht Stellung. Nahe liegt der Einwand, daß Morgensterns Grotesken und (in Sperbers Anteil) die Dichtung Meyrinks zwar sehr günstige Unterlagen bilden für den Versuch, Sonderlichkeiten des Wortausdrucks zurückzuleiten auf Seelisches und zugleich zu Voraussetzungen der dichterischen Arbeit zu machen, daß indes an minder gefügigem Stoff die neue Forschungsweise erprobt werden sollte. Besonders erfolgreich prüften inzwischen Spitzers „Studien zu Henri Barbusse" (Bonn 1920 S. 63 ff.), die Wörter, die mit dessen Lieblingsvorstellungen zusammenhängen. Ohne Zweifel aber hängt dieser Methode alles Gefährliche an, das sich einstellt, wenn Künstlerisches überhaupt abgeleitet, wenn es auf eine Wurzel zurückgeführt werden soll. Daß auch Dilthey nicht ohne Einschränkung den Dichter aus dem Menschen ableitet, wird später noch ausdrücklich zu erweisen sein. Und welche Bedenken durch psychoanalytische Erklärung von dichterischem Schaffen wachgerufen werden, ist gleichfalls noch zu sagen. Trotzdem möchte am allerwenigsten ich die Ergebnisse der beiden Forscher unterschätzen und ebensowenig ihren Versuch, Wortausdruck in der Schöpfung des Dichters besser zur Geltung und zu genaurer Würdigung zu bringen, bloß deshalb ablehnen, weil dieser Versuch mutig in eine unsichere Hypothesenwelt vordringt. Auf dem Weg dahin ergibt sich ohne Zweifel sehr viel von den Erkenntnissen, die auch nach meiner Ansicht von der Forschung erbracht werden müssen.

II. EINFLUSS UND KÜNSTLERISCHES ERLEBNIS.

Geschichtliche Betrachtung kann sich angesichts eines Kunstwerks keine höhere und zugleich schwerere Aufgabe stellen als die Erfassung von dessen Vorbedingungen, die gegeben sind durch den Künstler selbst oder durch das Viele, fast Unabsehbare, das dem Künstler von außen geboten wird, mag es ihm zum Bewußtsein gelangen oder nicht.

Schon wäre es eine unnötige Einschränkung, wenn der Forscher, um ja über das Gebiet der Vorbedingungen nicht hinauszugreifen, sich ängstlich beschränkte auf das Wenige, das nachweisbar dem Künstler bekannt oder auch nur zugänglich ist. Gewiß wird sorgsame Arbeitsweise nicht verfehlen, die Tatsachen sauber herauszulesen, die dem Künstler zuverlässig erreichbar waren oder von denen er gar ausdrücklich selbst berichtet. Doch hieße es Geschichte der Kunst von unnötig niedrigem und eingeengtem Standpunkt nehmen, wenn jeder Bezug zwischen einem Kunstwerk und den vielen Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens, die nicht in den Gesichtskreis seines Schöpfers traten, ausgeschlossen bliebe. Geschichtliche Beziehungen bestehen zwischen dem Lied von den Nibelungen und Homer, auch wenn nicht zugegeben wird, daß auf dem Umwege über Vergils „Aeneis" unmittelbare Wirkung von Homer auf die mittelhochdeutsche Dichtung ausgeübt wurde. Wie ärmlich fiele eine Geschichte der Dichtung aus, die sich so wichtige Bezüge entgehen ließe!

Daß jemals gedacht werden konnte an eine solche Einengung des Begriffs geschichtlicher Beziehung von künstlerischen Werken, war eine Folge der unzulänglichen Umgrenzung des mißverständlichen und vielfach mißverstandenen Begriffs „Einfluß". Nur begreiflich ist der Wunsch wissenschaftlich genauer Forscher, mit möglichster Schärfe zu bestimmen, was auf einen Künstler gewirkt hat und gewirkt haben kann. Aber die Versuche, diese wichtige Aufgabe zu lösen, führten und führen zu Abwegen und liehen dem Begriff des Einflusses eine Bedeutung und vor allem einen Umkreis innerhalb geschichtlicher Betrachtung, die ihm nicht zukommen.

Ohne Zweifel steht jeder Künstler und jedes Kunstwerk unter Einflüssen. Gerade die größten Künstler waren immer bereit, ihre Anreger zu nennen. Weit eher fühlt der Unselbständigere sich gedrängt, seine Unabhängigkeit laut zu verkünden. Neu will jeder Künstler wirken, auch noch der bewußte Epigone. Daß er nur dann ein Recht hat, sich vernehmlich zu machen, wenn er irgendwie über seine Vorwelt hinausdringt, entgeht ihm nicht. Indes wissen alle, die den Künstler, vielmehr jeden geistigen Arbeiter bei dessen Arbeit zu beobachten gewohnt sind, wievielen Täuschungen ausgesetzt ist, wer Niegesagtes zu erbringen meint. Halbwegs Einsichtige erkennen selbst rasch, wie wenig neu tatsächlich ist, was ihnen wie etwas Unerhörtes noch vor kurzem vorgekommen und deshalb von ihnen zum Ausdruck gebracht worden war.

Unbedingt wie kaum ein andrer gab Goethe jederzeit die Macht der Einflüsse zu, die auf ihn ausgeübt worden waren. Das ganze Werk „Dichtung und Wahrheit" dient der Enthüllung solcher Einwirkungen. Goethes Vorwort gedenkt ausdrücklich der „äußern Einflüsse", die neben den „innern Regungen" in ihm sich betätigten. Er erwähnt schon hier „die Gestalten von hundert bedeutenden Menschen, welche näher oder entfernter auf mich eingewirkt",

dann „die ungeheuren Bewegungen des allgemeinen politischen Weltlaufs, die auf mich wie auf die ganze Masse der Gleichzeitigen den größten Einfluß gehabt". Er macht lebensgeschichtlicher Darstellung zur Hauptaufgabe, zu zeigen, wieweit einem Menschen die Zeitverhältnisse widerstrebt, wieweit sie ihn begünstigt haben. Das Jahrhundert reiße den Willigen wie den Unwilligen mit sich fort, bestimme und bilde ihn, „dergestalt daß man wohl sagen kann, ein jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigne Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz andrer geworden sein".

Goethe hat oft genug gesagt, wie hoch er die Bedeutung der Persönlichkeit einschätzte, des Letzten und Höchsten, das in dem Menschen waltet und ihn auf seinem Lebenswege und in seiner Tätigkeit bestimmt. Auch zwischen den Sätzen des Vorworts zu „Dichtung und Wahrheit", die wie ein volles Bekenntnis zu der Lehre unbedingter Abhängigkeit von der Umgebung klingen, blitzt deutlich Goethes Überzeugung auf, daß trotz allem das Individuum doch wieder unverändert sich gleich bleibe. Aber Goethe gestand grundsätzlich der Selbstbestimmung des Menschen nicht eine Schwingungsweite zu, die dessen Leistungen unbedingt über den Bereich der Abhängigkeit von andern emporgetragen hätte. (Vgl. oben S. 5.)

Die Welt, die im 19. Jhh. auf Goethe folgte, dachte von der Macht und der Selbständigkeit des menschlichen Geists beträchtlich geringer als Goethe. Sie steigerte Goethes Ansicht, jeder Mensch sei von seiner Umgebung abhängig, zu der Lehre, wir alle seien genau wie irgendwelche andre Erscheinungen der Natur bloß Ergebnisse aus der Wirkung des Vererbten und der Umwelt. Eine Betrachtung der Kunst und der Künstler, die in erster Linie dem Ererbten und der Nachwirkung der Umgebung ein Augenmerk schenkte, mußte notwendigerweise den Begriff des Einflusses nur noch viel ausgiebiger verwerten als der Verfasser von „Dichtung und Wahrheit".

Es könnte scheinen, Goethe denke im Vorwort seiner Lebensgeschichte nicht an die Wirkung, die von Kunstwerken andrer auf seine eignen Schöpfungen ausgeübt worden sind. Tatsächlich spricht er nur von der Wirkung der Menschen seiner nähern und weitern Umgebung und vom Einfluß der Zeit. Doch „Dichtung und Wahrheit" berichtet von dem geistigen Leben und von den dichterischen Persönlichkeiten und Leistungen des 18. Jhhs. nur darum so ausführlich, weil Goethe zeigen möchte, wieviel das alles für sein Schaffen bedeute oder auch nicht bedeute, jedenfalls weil er sich im Sinne der Lehre vom Einfluß geschichtlich einordnen möchte in die Entwicklung der deutschen Literatur seines Zeitalters.

Goethes Vorgang war für neure Erforschung der Literaturgeschichte von entscheidendem Werte. Er schien in „Dichtung und Wahrheit" das endgültige Muster entwicklungsgeschichtlicher Darstellung der Literatur gegeben zu haben. Doch in äußerlicher Nachahmung von Goethes Vorgehen geriet man auf Abwege. Kein Handgriff wird jetzt der Literarhistorik schlimmer verdacht als das stete Erforschen des Einflusses. Die lebenden Dichter aber wehrten sich von Anfang an gegen die Anwendung des Handgriffs auf ihr eignes Schaffen.

Es war nicht bloß Eitelkeit, auch nicht nur das Bedürfnis kleiner Geister, unbedingt für ganz ursprünglich und neu zu gelten. Sondern die unentwegte Aufdeckung von Einflüssen ließ zuletzt alle künstlerische Arbeit wie ein dauerndes Plagiat erscheinen.

Wer den Begriff des Einflusses in den Vordergrund der Erfassung künstlerischer Arbeit stellt, muß darum noch lange nicht auf den Nachweis von Plagiaten ausgehen. Vielmehr schwebt ihm etwas andres vor. Es fragt sich nur, ob dieses andere und Höhere leicht, ob es auf solchem Wege überhaupt zu erreichen ist, und ob es lohnt, den weiten Umweg zu machen im Dienste einer Aufgabe, die mit entgegengesetzten Mitteln rascher gelöst werden kann.

Der Erkunder von Einflüssen möchte die ganze große Summe von Zügen eines Kunstwerks und in weiterm Zusammenhang auch die Merkmale eines Künstlers aufdecken, die keinen Anspruch auf Ursprünglichkeit erheben dürfen. Er weiß, daß die Kunst in jeder einzelnen Leistung nur winzige Schritte vorwärts tut. Er verdenkt daher dem Künstler nicht, daß er nur zum kleinsten Teil etwas Neues erbringt, und macht ihm noch lange keinen Vorwurf, wenn er ihn auf den Spuren anderer erblickt. Dagegen meint er, im sicheren Besitz der Fähigkeit, das Überkommene festzustellen, nun auch durch schlichtes Abziehen das eigentlich Neue und Ursprüngliche des Kunstwerks berechnen zu können. Alles, was nicht auf fremden Einfluß zurückgeht, gehört ja in den Bereich des Neuen. Vielleicht wird früher oder später noch ein oder der andere Zug als Ergebnis eines Einflusses erkannt werden. Aber das würde die wesentlichen Ergebnisse des Abziehverfahrens nicht beeinträchtigen.

Solches Abziehverfahren, das des Kunstwerks durch eine verstandesmäßige Rechnung habhaft werden möchte, wäre gewiß fruchtbar, wenn es nicht an entscheidender Stelle versagte. Wer mit Erfolg abziehen will, muß den Betrag genau wissen, von dem er abzuziehen hat. In unserem Fall ist dieser Betrag das Ganze des Kunstwerks. Dieses Ganze ist ja aber nur im Erlebnis vorhanden, ist daher verstandesmäßig nicht vollen Umfangs bestimmbar. Das Abziehverfahren der Nachweise von Einflüssen rechnet daher dauernd mit einer unsicheren, mit einer im Ungewissen belassenen Größe. Es ist tatsächlich nicht ein Abziehverfahren, sondern ein Versuch, sich durch Ermittlung der nichtursprünglichen Züge dem Eigenen und Neuen eines Kunstwerks allmählich zu nähern.

Ich unterschätze Wert und Bedeutung solchen Annäherungsverfahrens nicht, wenn es sich nur seiner Grenzen bewußt bleibt. Es ist unentbehrlich wie jedes andere Mittel der Vergleichung. Auch für die Erfassung der Kunstwerke gilt das Wort, daß eines Mannes Rede keines Mannes Rede ist. Nicht nur zwei Kunstwerke, sondern viele wollen gehört sein. Eine Unmenge von schiefen Urteilen über Kunstwerke bliebe erspart, wenn wechselseitige Erhellung häufiger und allgemeiner geübt würde. Man schätzt an einem Kunstwerk, noch häufiger tadelt man an ihm, was an einem anderen, älteren längst wie selbstverständlicher Vorzug anerkannt ist. Statt sich um die überquellende Fülle von Möglichkeiten zu kümmern, die durch andere Kunstwerke erbracht worden sind, haftet man ängstlich an einem einzigen und verkennt, wieweit es nur Schritte wagt, die in der Welt der Kunst von jeher versucht worden waren.

Die übeln Folgen sind jeden Tag zu beobachten. Auf der einen Seite steigert der Beurteiler neue Leistungen zu unerhörten Taten, als ob mit ihnen die Kunst erst anfange. Auf der anderen verdammt man dieselben Leistungen unter dem irrtümlichen Vorwand, daß sie über alle Bezirke der Kunst hinausgreifen. Da wie dort übersieht man die engen Bande, die das verhimmelte oder verdammte Werk mit alter Kunst verknüpfen.

Vergleichung verwandter oder nach Stoff und Gestaltung einander nahestehender Kunstschöpfungen ist ein ausgezeichnetes Mittel, sehen zu lernen. Verwandtes wie Gegensätzliches lenkt das Auge auf die eigentlichen Züge des Kunstwerks. Ein Einzelfall solcher Übung ist Nachprüfung von Übersetzungen. Die Schwierigkeiten jeder Übertragung, die sich bei einer solchen Prüfung rasch mit Händen greifen lassen, verraten zuweilen die geheimsten Wirkungsmittel des Urtexts. Gundolfs Buch über Shakespeare kam zu neuen Ergebnissen, weil und soweit es sich zum Ausgangspunkt und zum Ziel machte, die Hemmungen, die einer rechten Verdeutschung Shakespeares im Wege standen, an den Versuchen deutscher Übersetzer Shakespeares darzulegen.

Auch Gundolf ließ Wege unbegangen, auf denen das Wesen künstlerischer Unterschiede

von Urbild und Übertragung begrifflich noch schärfer bestimmt werden könnte und natürlich zugleich auch das und jenes Geheimnis der Wortkunst Shakespeares und ihrer Klangform. Aber fest im Auge behielt und zu seiner eigentlichen Aufgabe machte er, das Entscheidende von Shakespeares Wortkunst zu bestimmen. Er beschränkte sich nicht darauf, den Abstand, der zwischen dem Übersetzer und Shakespeare besteht, von Fall zu Fall anzugeben, er wollte auch jederzeit die Höhe, auf der sich Shakespeare selbst bewegt, erkennbar machen. Er bestimmte nach Kräften die Größe, von der mehr oder weniger etwas abgezogen werden muß, wenn zu der Wertstufe der Übersetzung herabgestiegen werden soll. Er trägt ja ein festumschriebenes Bild des Ganzen von Shakespeares Wortkunst in sich.

Er verfiel nicht in den Fehler vieler, sogar ausgezeichneter literarhistorischer Darstellungen. Sie begnügten sich mit bloßer Angabe der Abstände zwischen den Größen, die zu vergleichen waren. Oder sie blieben auch völlig im Stofflichen stecken und berichteten nur, welche sachlichen Änderungen ein Werk von dem anderen trennen.

Gerade strengwissenschaftlich gedachte Arbeiten huldigen gern diesem Grundsatz. Sie tun es zuweilen aus Scheu vor den Gefahren ästhetischer Kunstbetrachtung. Sie geraten freilich meist desto sicherer in ein beiläufiges Ästhetisieren. Da wird sorgsam die allmähliche Entwicklung berichtet, die ein Stoff auf dem Wege zu einem der großen Kunstwerke der Weltliteratur, etwa zu einer Tragödie Shakespeares, durchgemacht hat, und dann gezeigt, welche letzten Wendungen Shakespeare ihm gab. Ohne weiteres ist dabei vorausgesetzt, daß jeder Eingriff Shakespeares einen Fortschritt künstlerischer Art bedeute. Der Beweis dieser Annahme aber fehlt. Noch weniger wird die Frage erwogen, ob eine Verschiebung hier, ein Zusatz oder ein Strich dort die eigentliche künstlerische Leistung Shakespeares auch nur von ferne erkennbar machen. Desto rascher stellen sich preisende Bezeichnungen für die reinstofflichen Eingriffe Shakespeares ein. Wiederum wäre ersprießliche Arbeit auf solchem Wege bloß dann geleistet worden, wenn ein festes Bild des künstlerischen Ganzen, das in der Tragödie Shakespeares vorliegt, dem Aufbau der Stoffgeschichte eine starke Unterlage gegeben hätte. Zu erfahren ist auf dieser Bahn tatsächlich nur, daß und wie Shakespeare geändert hat, nicht warum er es tat und wieweit seine Eingriffe dem künstlerischen Ganzen dienten. Ausdrücklich sei bemerkt, daß ich nicht auf Leistungen dritten und vierten Ranges ziele, sondern auf führende Werke.

Immerhin ist solche Arbeitsweise nicht unbedingt der Gefahr ausgesetzt, das Kunstwerk wie ein Plagiat erscheinen zu lassen. Sie geht von vornherein auf den Nachweis des Neuen und Hinzugetanen aus. Weit mehr besteht diese Gefahr für eine andere Forschungsrichtung, die bis vor kurzem in literarhistorischen Arbeiten herrschte. Sie fahndet nach allen künstlerischen und nichtkünstlerischen Überlieferungen, in denen irgendein Zug eines einzelnen Kunstwerks seine Vorläufer hat. Auf möglichste Vollständigkeit wird besonderer Wert gelegt. Das Kunstwerk gewinnt dann leicht den Anschein einer Häufung von Motiven, die seit Jahrtausenden in der Weltliteratur sich von einem zum anderen weitervererben

Schillers „Räuber" verwerten den uralten Stoff der feindlichen Brüder. Gewiß hatte Schiller, als er Karl und Franz schuf, die Fassung des Stoffes, die im Eingang der Bibel erscheint, im Sinn, nicht anders als einige der etwas ältern Dichtungen seines Zeitalters. Der Stoff zählte ja zu den besonderen Lieblingen des Sturm und Drangs. Hinzukommt, daß Schiller als jüngster und letzter der Stürmer und Dränger notwendigerweise sich angespornt fühlen mußte, über die große Zahl seiner unmittelbaren Vorläufer hinauszudringen und ihre Motive künstlerisch zu steigern. Bucht der Forscher mit peinlicher Gewissenhaftigkeit alle Fassungen des Motivs der feindlichen Brüder und berechnet er Schritt für Schritt jede Abänderung Schillers, so

gewinnen die „Räuber" das Angesicht einer ängstlichen Mosaikarbeit, die alles Wirksame aus den Werken der Vorläufer herauslas und zuletzt durch den einen Griff übertrumpfte, jeden der beiden Brüder zu einer gleich starken, ebenmäßig die Bühne beherrschenden Persönlichkeit zu erheben. Neben dem Hauptmotiv sind indes noch einige andere Züge der „Räuber" schon vor Schiller von andern dichterisch geformt worden. Auch da erscheint Schiller nur wie der letzte, um jeden Preis die Vorgänger überholende Bearbeiter von weitverbreiteten Stoffen, wenn die Ergründung der „Räuber" das Kunstwerk aufbauen will aus vergleichender Stoffgeschichte. Selbst ein Mann von Jakob Minors Scharfsinn und Feinsinn entging nicht den Gefahren solcher Stofferkundung, die ihm vermöge seiner Belesenheit außerordentlich umfangreich gedieh. Wer wollte leugnen, daß Minor über das ganze Kunstwerk der „Räuber" wie über einzelne künstlerische Eigenheiten des Werks wirklich Aufschlußreiches zu sagen wußte? Wenn einer, so hat er philologische Genauigkeit mit der Kraft belebt, Künstlerisches zu erfühlen. Aber belastet durch das Übermaß der Stoffgeschichte, erweckt seine Darstellung der „Räuber" alles eher als den Eindruck, eine der jähesten Entladungen der Sturm- und Drangdramatik begreiflich zu machen. Sie löst auch nicht die Frage, ob Schiller etwa bloß ein geschickter Nutzer und Übertrumpfer seiner Vorgänger war.

Vor allem aber nimmt sie künstlerisches Schaffen vom Standpunkt wissenschaftlicher Arbeit und mutet ihm die Ansprüche zu, die an den Gelehrten gestellt zu werden pflegen, aber auch von manchen Gelehrten nicht erfüllt werden. Der Forscher soll ja in jedem Augenblick seiner Tätigkeit sich der zahllosen Lösungsversuche bewußt sein, die vor ihm an die gleiche Frage gewandt worden waren. Er darf sich diese Gedächtnisleistung erleichtern durch Aufzeichnungen. Die Vorstellung von einem solchen Zettelkasten steht mehr oder minder im Hintergrund, wenn ein Belesener dem Dichter die Quellen vorrechnet, die benutzt worden seien. In Wirklichkeit kann sicherlich während der immerhin langen Dauer der Entstehung eines Kunstwerks ein oder das andere Mal im Augenblick der Gestaltung ein bewußtes oder unbewußtes Anknüpfen an ältere dichterische Arbeit anderer sich einstellen und zugleich der Wille, sie zu überholen. Besitzen wir doch genug Zeugnisse, die dankbar augenblickliche Anregung durch die künstlerische Tat anderer zugeben. So versäumte Schiller nicht, in einem Schreiben an Goethe der Bedeutung zu gedenken, die für seinen „Tell" die Weimarer Aufführung von Shakespeares „Julius Cäsar" nach Wilhelm Schlegels Übertragung gewonnen hatte. Er fand sich durch sie sofort in die tätigste Stimmung versetzt. Wer aber hätte den Mut, solche Anregung zuversichtlich sich in ihren Einzelheiten zu vergegenwärtigen und den Einfluß zu berechnen, den Shakespeares „Julius Cäsar" wirklich auf „Tell" genommen hat?

Durch eine Quellenforschung, wie sie nicht nur von Minor bei Gelegenheit der „Räuber" angestellt wurde, wie sie vielmehr in literarhistorischen Arbeiten bis vor kurzem das Gegebene war, wird besonders die eine Zweifelfrage wachgerufen: hat der Dichter die angeführten Quellen überhaupt gekannt? Minor setzte sich diesem Einwand gelegentlich auch durch den Wortlaut seiner Erwägungen ganz besonders aus. Bei der Erörterung des Motivs des Vatermords nennt er eine Dichtung, die, wie er selbst zugibt, nach den „Räubern" erschienen ist. Allein er wagt dann im Dienste seiner Quellennachweise die Vermutung, daß diese Dichtung auf eine Volkssage zurückgehe, die dem Dichter geläufig war. Um so mehr freut er sich, feststellen zu können, daß Schiller das Motiv des Hungerturms, in den der Sohn den Vater setzt, bei Lenz und bei Schubart vorbereitet gefunden habe, dann aber in Gerstenbergs „Ugolino", den bekanntlich Schiller verehrte. Es ist immer wieder die Vorstellung von wissenschaftlich erschöpfender Nutzung der Quellen.

Durch eine leichte und unbeträchtliche Verschiebung des Standpunkts werden Einwände, die gegen quellenmäßige Erforschung der Einflüsse sich auftun können, sofort unmöglich. Es gilt nur das Fragliche und Anfechtbare eines Zusammenhanges von ursächlicher Bedeutung aufzugeben, wie die Naturwissenschaft ihn benötigt und annimmt. Auf geistigem Gebiet ist Arbeiten mit den Begriffen Ursache und Wirkung sehr gefährlich. Vorsichtige sprechen sogar auf naturwissenschaftlichem Feld lieber von einem Nacheinander, wo viele unbedenklich einen Kausalnexus annehmen. Quellenforschung zum Nachweis von Einflüssen setzt solche ursächliche Verknüpfungen meist vorschnell an. Und sie könnte ihre Stoffsammlungen doch sehr ersprießlich nutzen, wenn sie nur auf Vergleich und nicht auf gewagte und bestreitbare Erschließung der bedingenden Voraussetzungen ausginge. Schillers „Räuber" lassen sich als künstlerische Leistung ohne Zweifel genauer erfassen, wenn die anderen dichterischen Formungen der Stoffe Bruderhaß und Vatermord neben sie gelegt werden, nicht als Quellen, sondern als Versuche, auf gleichem Gebiet den Wettbewerb aufzunehmen. Ist es wertvoller, zu erkennen, daß Otto Ludwigs „Makkabäer" einzelne Züge von Zacharias Werners „Mutter der Makkabäer" verwerten, oder bloß zu erfahren, daß Otto Ludwig, ohne von Werner abhängig zu sein, angesichts gleicher Aufgaben da und dort sich ebenso entschieden hat wie Werner? Das eine Mal spielt der unangenehme Begriff literarischen Diebstahls herein; dazu kommt, daß es fraglich bleibt, ob Ludwig bei der Abfassung der „Makkabäer" überhaupt an Werner gedacht hat. Das andere Mal wird ein unanfechtbarer Bezug hergestellt, der im Sinn kunstgerechter Betrachtung einer Dichtung von großer Bedeutung ist.

Ich gestehe offen zu, daß ich früher bei eigener Arbeit und bei der Anregung und Leitung der Arbeit anderer nicht immer den bescheideneren und zuverlässigeren Griff übte und mich weitertreiben ließ zu dem waghalsigern, auch andere zu gleichem Vorgehen anhielt. Der Versuch, Entwicklung nachzuweisen, verleitet gern dazu, Verwandtes wie Ursache und Wirkung miteinander zu verknüpfen. Rousseaus „Julie ou la nouvelle Heloïse" trifft an vielen Stellen in überraschender Weise zusammen mit Goethes „Werther". Ein eindringlicher Vergleich des Übereinstimmenden und des Abweichenden kann ungemein viel ergeben für die Ergründung Rousseaus und Goethes, ihrer Art, die Welt zu sehen und zu fühlen, ihrer Wünsche und ihrer Abneigungen, ihrer künstlerischen Beziehungen und ihrer Gegensätze. Deutsches läßt sich da von Welschschweizerischem scheiden. Aber auch die Gestaltungsmöglichkeiten des Romans gewinnen wertvolle Beleuchtung. Sollen alle diese Gewinne untergeordnet werden dem Zwecke, „Werther" als eine Wirkung der „Julie" hinzustellen? Geschichtliche Betrachtungsweise und die Absicht, durch Vergleichung von Kunstwerken eine Entwicklung aufzudecken, kann zu solcher Einseitigkeit führen. Vielmehr zu den Fehlschlüssen, die mit dem Nachweis von Einflüssen sich leicht verbinden.

Dabei ist es doch schon Erkenntnis einer geschichtlichen Entwicklung, wenn „Julie" und „Werther" als ein Nacheinander künstlerischen Gestaltens genommen werden, das nicht die volle Strenge eines Kausalnexus in sich trägt. Es gilt nur abzusehen von der überstarken Betonung eines Zusammenhangs, der für wissenschaftliche Arbeiten selbstverständlich ist, Kunstwerken hingegen bloß zu deren Nachteil zugemutet werden könnte.

Etwas von der Vorstellung eines Einflusses kann auch noch dann bestehen, wenn gegen die Nachweise unmittelbarer Quellen eingewendet wird, daß zu gleicher Zeit verwandte Erscheinungen auftreten, ohne unmittelbar voneinander abhängig zu sein. Mitunter meint auch solche Betrachtungsweise nichts anderes, als daß die verwandten Erscheinungen gemeinsame Ergebnisse weitvorangehender Vorbilder sind. Der Begriff des Einflusses dehnt sich

nur weiter aus und wird minder streng. Dieser Anschauungsweise sind „Julie" und „Werther" mit Recht die Folgen weltanschaulicher und dichterischer Fortschritte, die sich vorher ergeben hatten. Sogar Persönlichkeiten und Werke, die den Zeitgeist gebildet haben, lassen sich in solchem Zusammenhang bald erkennen. Und abermals läuft es hinaus auf den Nachweis eines Einflusses, nur nicht von Rousseau auf Goethe, aber von Vertretern älteren Geisteslebens auf beide. Selbstverständlich leugne ich nicht diese Zusammenhänge, so wenig wie ich den Begriff des unmittelbaren Einflusses schlechthin ausschalten möchte. Aber ich warne vor Überspannung einer Ansicht, die überall nur Ursache und Wirkung suchen und erkennen möchte, daher der Schöpferkraft von Künstlern nicht gerecht wird, vor allem aber die rechte Erfassung künstlerischen Schaffens nur hemmt.

Ein klassischer Fall der Überschätzung des Begriffs Einfluß war G. Roethes Versuch, Schillers „Tell" auf die älteren Telldramen, vor allem der Schweizer, zurückzuführen. Wieder gestehe ich ein, daß ich, als kurz nach Roethe Schillers Quellen zu erwägen waren, mich nicht bloß mit einzelnen Fragezeichen begnügen, sondern entschlossen im Sinn bloß vergleichender, den Begriff der ursächlichen Zusammenhänge ausschaltender Betrachtung mich des eigentlichen Gewinns von Roethes Untersuchung hätte bemächtigen sollen. Schillers bekannte und von ihm selbst angegebene Stoffquelle ist das „Chronicon Helveticum" von Tschudi. Er schließt sich, wie ich selbst darzutun versuchte, bis in Kleinigkeiten des Aufbaus an Tschudi an. Aber an einer wichtigen Stelle trennt er sich von ihm. Schiller leiht dem Tell eine Stellung und eine Bedeutung, die ihm bei Tschudi nicht zukommen. Und gerade in diesem Zug berührt Schiller sich mit den älteren Dramen.

Wer diese Tatsache vom Standpunkt der Einflüsse erfassen will, wird zunächst Umschau halten nach den möglichen Anregern. Er kann sie in Goethe oder auch in den Schweizer Dramatikern suchen. Beidemal wagt er sich unnötig kühn in Schillers Werkstatt (wie man zu sagen pflegt). Er behauptet Unnachweisbares von Schillers dichterischem Schaffen. Vollends wird ihm von anderen entgegengehalten, daß Schiller die Schweizer Dramen nicht gekannt hat. Damit bricht ein Teil seiner Erwägungen von vornherein zusammen. Der rechte Ausgangspunkt wäre gewesen, nach den künstlerischen Ursachen zu fragen, die zu Abweichungen von Tschudi führten. Natürlich nicht in dem Sinne, daß jede Abweichung dem Dichter an sich schon als künstlerischer Schritt angerechnet wird. Sonst ließe sich mit Recht fragen, ob die Übernahme von Tschudis Gut nicht auch schon eine künstlerische Tat bedeutete. Beim Aufspüren der künstlerischen Notwendigkeiten, durch die sich Schiller zu anderer Einfügung von Tells Persönlichkeit gedrungen fühlte, wäre dann die Tatsache, daß auch die Schweizer Dramen Tell in den Mittelpunkt der Handlung versetzen, nicht vom Standpunkt des Nachweises ursächlicher Zusammenhänge, aber vom Standpunkt künstlerischer Ergründung dramatischen Schaffens wichtig geworden. Die übeln Folgen zwecklosen Erfragens von unmittelbaren Einflüssen hätten sich aber nicht ergeben.

Im Zusammenhang der künstlerischen Gründe von Tells Sonderstellung ist vielmehr das Problem eines Dramas, das neben den Einzelhelden eine ganze Reihe von Nebenhelden setzt und dadurch sich auf den Weg eines kommenden Dramas der Menge begibt, vor allem zu berücksichtigen; das bedarf wohl keiner besondern Begründung. Der Erforscher bloßer Einflüsse schiebt diese wichtigern Dinge in den Hintergrund. Er kommt nur auf Umwegen an sie heran. Er opfert einem Wahngebilde dichterischer Entwicklung die Hauptsache auf, die Erkundung der eigentlichen dichterischen Leistung. Ich bekenne, selbst solche Irrwege gegangen zu sein.

Immer war das alles bedingt durch die Vorstellung, dichterisches Schaffen decke sich mit dem Forschen des Gelehrten. Oder vielmehr mit einer Forscherarbeit, die sorgsam auf den Ergebnissen anderer weiterbaut. Nicht einmal der Gelehrte, der von dem vereinheitlichenden Gedanken eines zielbewußten Ganzen ausgeht, begnügt sich mit solchen Mitteln. Freilich bleibt auch er noch hinter dem Künstler zurück. Er ist darum auch leichter auszuschöpfen. Sein Werk läßt als Ganzes sich begrifflich aussprechen. Das Ganze des Kunstwerks aber ist nicht in Worte umzusetzen, da es nur ein Erlebnis und daher nur nacherlebbar ist.

Gerade das nur nacherlebbare Erlebnis des Kunstwerks wurde dank einer falschen Deutung des Begriffs „Erlebnis" bis vor kurzem wie eine Erscheinung aufgefaßt, deren sich der Verstand leicht bemächtigen könnte. Von vielen wird Erlebnis immer noch in gleich äußerlichem Sinn genommen. Unter dem Vorwand, das künstlerische Erlebnis auszuschöpfen, treibt man lediglich lebensgeschichtliche Deutung.

Das künstlerische Erlebnis, das in einem Kunstwerk verkörpert ist, beschränkt sich durchaus nicht auf die äußeren Erlebnisse seines Schöpfers. Von einem Kunstwerk gilt vollends, daß es auf einem künstlerischen Erlebnis ruhe, nicht bloß dann, wenn es im äußeren Leben des Künstlers wurzelt. Auch Werke, die schlechtweg der Erfindung entstammen, können Ausdruck eines inneren Erlebnisses sein. Für den Wert eines Kunstwerks entscheidet es daher sehr wenig, ob es den äußeren Lebensvorgängen des Künstlers nähersteht oder nicht. Fast sollte es etwas Selbstverständliches sein, daß ebenso aus nächster Nachbarschaft zur Wirklichkeit wie aus freiem Gestalten der Phantasie ein großes Kunstwerk erwachsen kann. Heißt es doch nur, den Künstler ans Modell schmieden, wenn ihm und seiner Leistung Verknüpfung mit dem wirklichen Leben wie ein besonderer Vorzug gutgeschrieben wird.

Einem Zeitalter wachsender Wirklichkeitsfreude lag es nahe, den Künstler zu rühmen, der in unmittelbarer Nähe des Modells blieb und sich nicht von seiner Phantasie weit hinaus über die engen Grenzen einer bewußt wirklichkeitstreuen Kunst tragen ließ. Wie eng diese Grenzen sind, fühlt jetzt doppelt stark eine Zeit, die in vollem Widerspruch zur unmittelbaren Vergangenheit dem Künstler jede andere Aufgabe wichtiger macht als das sogenannte Treffen. Eine völlige Umwälzung vollzieht sich. War es bis vorgestern ein Ruhmestitel, Züge des eigenen Lebens in das Kunstwerk hineinzutragen, so gilt heute wieder der Künstler für größer, der aus voller Freiheit der Erfindungskraft und unabhängig von den Ansprüchen wirklichkeitsechten Gestaltens schafft. Eine Stimmung, die einst sich immer wieder anmeldete, vielleicht überhaupt die eigentlich herrschende war und die Anschauung von künstlerischem Schaffen bestimmte, wird jetzt zu besonderer Höhe hinaufgetrieben, gerade weil in der zweiten Hälfte des 19. Jhhs. die gegenteilige Stimmung sich durchsetzte, weil sie zu dieser Zeit eine Stärke gewann, wie vielleicht noch nie. „The poet's eye, in a fine frenzy rolling" war zu einem strengen und sorgsamen Beobachterauge geworden. Es wetteiferte mit dem Auge des gelehrten Forschers, ganz so wie das Auge des bildenden Künstlers.

Folgerichtig erschien als echterer Dichter, wer sein eigenes äußeres Erleben in sein Werk übergehen ließ. Das Stück Wirklichkeit, das sich ihm in seinem Dasein darbot, gab er nach den Wünschen einer strengen Beobachtung und einer wissenschaftlich treuen und zuverlässigen Sammlung der Merkmale wieder.

War aber einmal der starke Gehalt an wirklichem Leben als Vorzug anerkannt, dann wurde es schwer, Kunstwerke, die durch das zufällige, ganz äußerliche Bedürfnis des Augenblicks wachgerufen wurden, sauber zu trennen von Kunstwerken, die aus dem einzelnen kräftig betonten Augenblick des Künstlerlebens kamen. Gelegenheitspoesie hatte als etwas Minder-

wertiges gegolten. Jetzt ergab sich die Möglichkeit, ein Gedicht zu loben, weil es ein Gelegenheitsgedicht war. Natürlich schied man solche Gelegenheitsgedichte, die unmittelbar aus einer Gelegenheit des Lebens ihres Dichters stammten, von den Tauf- und Geburtstagsgedichten, von dem Hochzeitskarmen und ähnlichen Machwerken. Allein unentbehrlich blieb das mehrdeutige Wort „Gelegenheitsgedicht" den Vertretern der Ansicht, daß die besten Gedichte vom Leben des Dichters gegeben werden, wenn die rechte Gelegenheit da ist.

Schon hier tat sich die Notwendigkeit auf, zu scheiden zwischen bloßem Anknüpfen an das Leben und tieferm Ausschöpfen eines Augenblicks des Lebens. Schon hätte nahegelegen, den wahren Reiz des echten Gelegenheitsgedichts (wie man es im Gegensatz zu den Versen nannte, die bloß einen zufälligen Anlaß feiern) in seiner Fähigkeit zu erkennen, der Gelegenheit, dem einen Augenblick im Leben einen starken Gefühlswert zu leihen. Nicht Gelegenheit an sich, nicht die bloße Verknüpfung mit dem Leben, sondern die tiefgreifende Ausschöpfung eines seelisch mächtigen Vorgangs fällt ins Gewicht.

So hatte es der Dichter gemeint, der kräftiger als andere die nahe Beziehung zwischen seinem Dichten und seinem Leben hervorhob. Abermals wurde Goethe und wurde „Dichtung und Wahrheit" als Zeugen angerufen, wenn man einerseits die hohe künstlerische Bedeutung der Dichtungen, die unmittelbar dem äußern Leben des Dichters abgesehen sind, verfocht, anderseits die rechte Erfassung und Deutung einer Dichtung aus dem Lebensgeschichtlichen holte.

Schwerer ins Gewicht als die Streitfrage, ob Dichtungen mit lebensgeschichtlichem Inhalt wertvoller sind als Schöpfungen freier Phantasie, fällt die Entscheidung, wieweit durch Aufdecken der Bezüge zwischen Dichtung und Leben die Aufgabe künstlerischer Ergründung eines Dichtwerks gelöst wird. Lange Zeit galt es für durchaus selbstverständlich, daß lebensgeschichtliche Deutung die Hauptaufgabe des Erläuterers sei. Nur allmählich erkannte man die Grenzen eines solchen Biographismus. Völlig ist er noch nicht aufgegeben. Er ist in vielen Arbeiten, zunächst über Goethe, noch anzutreffen. Doch auch an anderer Stelle. Paul Ernsts „Erdachte Gespräche" (München 1921 S. 19 ff.) bekämpfen in dem Abschnitt „Der Dichter und das Erlebnis" das üble Verknüpfen von Leben und Dichten, bestätigen also, daß es immer noch bekämpft werden muß.

In Julius Zeitlers „Goethe-Handbuch" äußerte sich 1916 ein anerkannter Goetheforscher, der durchaus nicht Goethephilologe im übeln Sinn des Worts ist, über das Gedicht „Auf dem See". Zwölf Zeilen stehen ihm zu Gebote. Er muß sich kurz fassen. Aber ist es nötig, auf zwölf Zeilen gleich zweimal die Irrwege zu begehen, gegen die ich mich hier wende? Da wird im Sinn der Erforschung von Einflüssen ein höchst ungenaues Verhältnis hergestellt zwischen dem Gedicht und Klopstocks Ode „Der Zürchersee". Vielleicht gibt es keinen zweiten Beweis von gleicher Stärke für den gewaltigen Schritt, den deutsche Dichtung, deutsche Wortkunst und deutsche Fähigkeit, Seele und Natur auszusprechen, in den wenigen Jahren von 1750 bis 1775 gemacht hat als diese beiden Dichtungen. Hier aber heißt es von Goethes Lied, so werde Klopstocks meisterhafte Ode in Goethes Geist lebendig und lenke seinen Geist, beflügle seine Sprache. Ich hoffe auf die Zustimmung aller, die zur Nachprüfung die beiden Dichtungen vergleichen, wenn ich behaupte, daß solche Abhängigkeit Goethes von Klopstock mindestens in diesem Fall ausgeschlossen ist. Übrigens erkennt auch das „Goethe-Handbuch" an, daß Goethes Eigenart voll zur Geltung komme; „er fühlt sich mit der Natur verwachsen, saugt aus ihr unmittelbar Lebenskraft, intensiv dramatisch ziehen ihn die Naturerscheinungen in ihr Leben hinein, und ein individuelles Erlebnis, die schwankende Liebe zu Lili, streitet mit

dem Natureindruck um die Herrschaft über seine Seele". Ich frage nur nebenhin: was bleibt übrig von Klopstocks Einfluß, wenn Goethes Lied all das vor der Ode voraushat? Ich möchte auch nicht tüfteln und hervorheben, daß ein Erlebnis, so wie hier das Wort gebraucht ist, das heißt ein Stück Lebensgeschichte, auch der Ode Klopstocks zugrunde liegt. Ist indes, sei's menschlich oder künstlerisch, das Wesentliche von Goethes Lied auch nur von fern erfaßt?

Mehrfach schon (in meinem Heft „Leben, Erleben und Dichten", Leipzig 1912 S. 24 ff., im Neophilologus 4,116 f. 133 oder jetzt in der zweiten Auflage meiner Aufsatzsammlung „Vom Geistesleben" S. 100 f. und in den „Funden und Forschungen" für Julius Wahle, Leipzig 1921 S. 204 ff.) versuchte ich, dem Lied gerecht zu werden. Auch ohne die Anleitungen, die ich gab, sieht jeder, daß Goethe nicht den bloßen Kampf zwischen Liebe und Natureindruck zeichnet, sondern Naturgenuß durch jähe Erinnerung an das Beseligende einer Liebe von einst unterbrechen, dann aber durch entschlossene Selbstbefreiung um so tiefer und echter sich durchsetzen läßt. Das eigentlich menschlich Ergreifende und Befreiende des Gedichts geht verloren, wenn es nur hingenommen wird wie ein Zeugnis für die Stärke der Bande, die noch auf der Schweizer Reise Goethe an Lili fesselten. Und da tatsächlich der lebensgeschichtliche Zusammenhang zwischen dem Gedicht und Lili immer nur die wahre Erfassung des Gedichts hindert, da er nicht bloß die künstlerische Gestalt des Gedichts, seinen Aufbau und das Nacheinander der erweckten Seelenlagen, auch überhaupt den allgemeinmenschlichen Gehalt verdeckt, möchte beinah der Wunsch sich einstellen, Goethe hätte niemals verraten, wie das Lied mit seinem Leben zusammenhängt. Denn nachgerade ist es für die meisten aus einem der echtesten und reinsten Muster reinlyrischen und echtlyrischen Sangs ein bloßes Zeugnis von Goethes Lebensgeschichte geworden.

Goethe fügt mit leichter Hand das Lied in das achtzehnte Buch von „Dichtung und Wahrheit" ein. Er berichtet die Gründe, die ihn von Zürich ins Gebirge lockten. „Wir schifften uns ein und fuhren an einem glänzenden Morgen den herrlichen See hinauf." Dann setzt er hinzu: „Möge ein eingeschaltetes Gedicht von jenen glücklichen Momenten einige Ahnung herüberbringen." Das Lied folgt. Daß es sich auf Lili beziehe, ergibt sich nur aus dem ganzen Zusammenhang, der die Reise nach der Schweiz wie eine Flucht vor Lili erscheinen läßt. Einige Sätze folgen; dann bekennt Goethe allerdings: „Wie mir zumute gewesen, deuten folgende Zeilen an, die, wie sie damals geschrieben, noch in einem Gedenkheftchen aufbewahrt sind." Und er führt die vier Verse „Wenn ich, liebe Lili, dich nicht liebte . . ." an, mit dem Zusatz „Ausdrucksvoller find' ich hier diese kleine Interjektion, als wie sie in der Sammlung meiner Gedichte abgedruckt ist." Nachträglich wird der lebensgeschichtliche Zug des Lieds vom Züricher See hier fühlbarer gemacht.

Der Unterschied in der Einführung des Lieds „Auf dem See" und der „kleinen Interjektion" verdient volle Beachtung. Beide Gedichte standen seit 1789 in den Ausgaben von Goethes Werken. Daß sie zwei völlig verschiedene Formen lyrischen Sangs bedeuten, konnte von Anfang an keinem Einsichtigen entgehen. Das Lied „Auf dem See" ist mehr als eine kleine Interjektion, ist ein reifes, in sich geschlossenes Kunstwerk. Es mochte Goethe reizen, allen, denen dieses Kunstwerk aufgegangen und zum unentbehrlichen Besitztum geworden war, dessen Beziehung zu seinem Leben zu verraten. Doch er durfte sich bewußt sein, daß es auch ohne solche Vorkenntnis durchaus verständlich und nacherlebbar sei. Die vier Verse aber holen ihren ganzen Reiz von vornherein nur aus der Tatsache, ein augenblickliches Gefühl, das aus dem äußeren Leben stammt, in Worte zu fassen. Sie sind von Anfang an nur ein lebensgeschichtliches Bekenntnis. Sie finden daher besser und richtiger ein Unterkommen in einer lebensgeschichtlichen Darstellung, wie es „Dichtung und Wahrheit" ist.

Gerade dem Bericht über Lili fügte „Dichtung und Wahrheit" gern Versfolgen Goethes ein, die nur aus einer Darstellung der Geschichte seiner Jugend ganz verständlich werden. Die Beziehung zu dem einzelnen Lebensvorgang wird durch „Dichtung und Wahrheit" immer genau gekennzeichnet. Unmittelbar hintereinander abgedruckt erscheinen „Herz, mein Herz, was soll das geben?" und „Warum ziehst du mich unwiderstehlich" im siebzehnten Buch. Das neunzehnte bringt an zwei Stellen, zwischen denen eine größere Entfernung liegt, „Angedenken du verklungner Freude" und „Ihr verblühet, süße Rosen". Die Lieder stehen nach ihrer künstlerischen Haltung zwischen dem Lied „Auf dem See" und den Versen „Wenn ich, liebe

Lili". Sie sind selbständiger als diese, sind enger mit dem Augenblick und mit der Liebe zu Lili verknüpft als jenes. Sie sind immer noch tief nachzufühlen, auch wenn die lebensgeschichtliche Voraussetzung unbekannt ist. Sie bleiben jedoch zugleich dem äußern Erlebnis so nahe, daß sie an Reiz gewinnen können, wenn sie in den Rahmen von Goethes Leben zurückversetzt werden.

Freilich wandeln sie sich dann aus Kunstwerken, die von vielen im Sinn eigener Gefühlsvorgänge, ja vielleicht sogar wie der künstlerische Ausdruck ihrer eigenen Seelenbedrängnisse empfunden werden, zu Mitteln, Goethe selbst und sein Empfinden, ein Stück aus seinem Leben nachzuempfinden. Der Unterschied ist beträchtlich. Einmal ist unser Gefühl unmittelbar beteiligt, es erblickt sich selbst im Spiegel, sein eigenes Leben wird ihm reicher und vertieft sich. Das andere Mal drängt sich Betrachtung vor, stellt sich Goethe zwischen uns und das Gedicht. Wir werden zu einem nachempfindenden Publikum. Etwas Literarisches macht sich kenntlich. Und das Lebendige der ersten Wirkung geht verloren. Die Gedichte gehören nicht mehr uns, sie sind dem Dichter zurückerstattet.

Beachtenswert ist auch in diesen Fällen die Art, wie Goethe die Gedichte einführt und ihren Abdruck rechtfertigt.

Im siebzehnten Buch fürchtet Goethe, daß die betrachtende Darstellung von „Dichtung und Kunst" nicht heranreiche an eine lebendige Anschauung. In einem Roman könnte das Lebensgefühl dieser Tage umständlicher veranschaulicht werden. Er hofft, jugendlichem Mitgefühl näherzukommen, indem er die beiden Lieder einfügt. Sie seien zwar bekannt, könnten aber an dieser Stelle besonders eindrücklich wirken.

Das Lied „Angedenken du verklungner Freude" wird von Goethe bekanntlich mit dem Augenblick verknüpft, in dem die Erinnerung an Lili ihn veranlaßt habe, auf der Höhe des Gotthard die Reise abzubrechen und heimzueilen. Er erzählt von dem goldenen Herzchen, dem Geschenk Lilis, und fährt fort: „Ich faßte es an und küßte es; mag ein dadurch veranlaßtes Gedicht auch hier eingeschaltet sein."

Goethe drückt sich so vorsichtig aus, daß ihm nicht vorgeworfen werden darf, er habe ein Gedicht, das wahrscheinlich später entstand, aus Versehen oder in absichtlicher Täuschung dem Augenblick der Umkehr auf dem Gotthard zugewiesen. Er läßt die Möglichkeit offen, daß er nachmals in Worte umgesetzt habe, was ihm auf dem Gotthard zum Erlebnis geworden war. Vollen Einblick in die Art des Zusammenhangs eines Erlebnisses mit der Dichtung, die aus dem Erlebnis keimte, gewährt Goethe also hier nicht.

Vor den Versen „Ihr verblühet, süße Rosen" erwähnt er noch das Gedicht „Lilis Park". Es möge ungefähr in diese Epoche gehören. Allein er führe es nicht an, weil es den zarten empfindlichen Zustand dieser Tage nicht ausdrücke, sondern nur mit genialer Heftigkeit das Widerwärtige zu erhöhen und durch komisch ärgerliche Bilder das Entsagen in Verzweiflung umzuwandeln trachte. Abermals stellt sich die Frage, ob das Gedicht wirklich der späten Stufe seiner Liebe zu Lili angehöre. Diesmal indes läßt Goethe selber in seinen Worten die Möglichkeit einer andern Zeitbestimmung nicht zu.

„Ihr verblühet . . ." nimmt Goethe im Gegensatz zu „Lilis Park" auf, weil es eher die Anmut jenes Unglücks ausdrücke. Zusammenfassend bemerkt er dann noch, schon früher habe er einige poetische Erzeugnisse jener Epoche eingeschaltet, und er bedauert, daß sich nicht alle zusammen erhalten haben. „Eine fortwährende Aufregung in glücklicher Liebeszeit, gesteigert durch eintretende Sorge, gab Anlaß zu Liedern, die durchaus nichts Überspanntes, sondern immer das Gefühl des Augenblicks aussprachen. Von geselligen Festliedern bis zur kleinsten Geschenksgabe, alles war lebendig, mitgefühlt von einer gebildeten Gesellschaft; erst froh, dann schmerzlich, und zuletzt kein Gipfel des Glücks, kein Abgrund des Wehes, dem nicht ein Laut wäre gewidmet gewesen."

Die Absichten, die beim Abdruck der vier Gedichte Goethe verfolgte, lassen sich deutlich scheiden. Die beiden Einlagen des siebzehnten Buches wollen leisten, was Goethe im Alter nicht mehr leisten konnte. Er fühlte, daß die Wortgebung seiner Spätzeit nicht imstande sei, das Lebensgefühl der Lilitage im Mittelpunkt zu treffen. Das künstlerische Bedürfnis, nicht zurückzubleiben hinter der Gefühlsstärke vergangener Tage, läßt Goethe zu seinen eigenen alten Schöpfungen greifen, in denen die Gefühlsstärke von einst ungebrochen herrscht.

Ausgesprochen künstlerische Absicht besteht im Bericht vom Gotthard. Goethe verwertet für die wichtige Peripetie ein Gedicht, das vielleicht gar nicht diesem Augenblick entstammt. An bedeutsamer Stelle nutzt er die Macht der Kunst seiner Jugendtage.

Völlig untergeordnet der Absicht, den Reichtum von Goethes Jugend zu beleuchten, ist das Gedicht „Ihr verblühet . . .". Diesmal ist ihm sein Leben wichtiger als das Erzeugnis seiner Kunst. Das bewähren die obenangeführten Worte. Er will eine Zeit versinnlichen, in der ihm sein Leben zur Poesie geworden war. Willig sei zugegeben, daß innerhalb von „Dichtung und Wahrheit" dieser Ausnahmefall doch nicht etwas

völlig Vereinzeltes darstellt. Die Fülle und den bezaubernden Reiz von Goethes Jugenderlebnissen soll ja das Werk abspiegeln. Und wie hemmungslos das tägliche Dasein in Dichtung sich umsetzte, bezeugen sicherlich die vielen lebensgeschichtlichen Mitteilungen Goethes, die einen Einblick in die erlebten Grundlagen seiner größeren Jugendwerke, vor allen des „Werther" gestatten.

Allein gerade die Züge des „Werther", die aus dem äußeren Leben stammen, werden — das wissen wir längst — von „Dichtung und Wahrheit" in so freier Weise angegeben, daß ein zuverlässiges Bild von der Entstehung und von dem fortschreitenden Zuwachs an erlebten stofflichen Einzelheiten nicht gewonnen werden kann. Gerade Goethes Bericht über „Werther" widerspricht so handgreiflich den Tatsachen und ihrem zeitlichen Nacheinander, daß nur eine ganz allgemeine Vorstellung vom Entstehen eines dichterischen Kunstwerks aus ihm gewonnen werden kann, nicht aber sich ergründen läßt, wie in Goethes Kopf ein Erlebnis zum andern trat, um endlich in dem künstlerischen Gesamterlebnis des Romans zu einem Ganzen zu verschmelzen. Emil Ermatinger bleibt diesem Gesamterlebnis recht fern, wenn er (Das dichterische Kunstwerk, Leipzig, Berlin 1921. S. 49ff.) schematisch das „Stoff-" und das „Gedankenerlebnis" zu scheiden sucht, aus denen das Werk erwachsen sei.

Trotzdem sei gewiß nicht geleugnet, daß „Dichtung und Wahrheit" manche Dichtung Goethes aus der Wahrheit seiner Jugendeindrücke deute. Doch ebenso gewiß hätte Goethe niemals an alle seine späteren Dichtungen gleiche Deutung gewandt. Noch weniger hätte er zugegeben, daß die enge Verknüpfung von Dichten und Leben, die er den letzten Frankfurter Tagen nachsagte, durch sein ganzes Leben weiterbestanden habe. Wenige verfochten so fast unduldsam wie Goethe den Satz, daß Leben und künstlerisches Schaffen strenge zu sondern sei, daß Poesie nicht ins Leben hineingetragen, daß vom Leben nicht gefordert werden dürfe, sich in Poesie zu wandeln. Ein guter Teil der Gegensätze, die sich allmählich zwischen Goethe und der Romantik auftaten, ist in dieser Überzeugung Goethes begründet. Im „Tasso" und in den „Lehrjahren" vertrat Goethe sie, ehe es eine deutsche Romantik gab. Novalis stellte sich sofort auf die Gegenseite. Letzten Endes war es ein Zugeständnis an solche romantische Poetisierung des Lebens, wenn Goethe nachträglich in „Dichtung und Wahrheit" seine eigene Jugend wie ein Stück Poesie erscheinen ließ, das eingesprengt war in die Prosa des Alltagsdaseins anderer, ja in Widerspruch stand zu dem größten Teil seines eigenen Lebens.

Die deutsche Romantik, die nicht mit Goethe zwischen Leben und Kunst eine scharfe Scheidung vornehmen wollte, hatte gleichwohl selbst in ihren Anfängen den Künstler weislich abgetrennt von dem Menschen, der eigentlich ein Kunstwerk der Natur ist. Friedrich Schlegels erstes Lyzeumfragment formte mit der Kürze des Epigramms diesen Gegensatz. Im selben Jahr 1797 kennzeichneten die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" von Tieck und Wackenroder den wahren Künstlergeist, der nur ein brauchbares Werkzeug sei, die ganze Natur in sich zu empfangen und sie, mit dem Geiste des Menschen beseelt, in schöner Verwandlung wiederzugebären. Wer indes aus innerem Instinkt und aus überflüssiger, wilder und üppiger Kraft ewig für sich in unruhiger Arbeit sei, stelle nicht immer ein geschicktes Werkzeug dar. Vielmehr möchte man ihn eine Art Kunstwerk der Schöpfung nennen.

Goethe stempelt sich in der Darstellung der Lilizeit zu einem Kunstwerk der Natur oder der Schöpfung. War es vielleicht seine Absicht, gerade den Romantikern, die um der Poetisierung ihres Daseins willen sich selbst zu Kunstwerken der Natur steigern wollten, zu zeigen, wie eine Spanne seines eigenen Lebens aussah, in der er selbst sich nicht nur wie einen Künstler empfand, auch wie ein Kunstwerk der Natur?

Durchaus war aber Goethe sich bewußt, daß ihm nur einmal und nur in seiner Jugend Dichten und Leben ganz ineinander verfließen konnten und sein Dasein zu Poesie werden durfte. Dann verzichtete er auf solches Glück, um sein Leben nicht zu einem Kunstwerk der Natur, sondern zu einem Kunstwerk seines Willens zu machen. Nur so glaubte er den Gefahren

entgehen zu können, die den minder verzichtlustigen Genossen drohten, denen sie auch meist erlagen. Er tat es im Bewußtsein, daß fortan mancher Zug seines Lebens den Menschen schier philisterhaft erscheinen möchte. Wirklich verspürten vor allem Frauen ähnliche Eindrücke. Die Staël suchte vergeblich in diesem spätern Goethe den Werther von einst. Am schärfsten drückte sich Antonie Brentano-von Birkenstock aus. Rahels Andacht zu Goethe konnte sich freilich mit dem Gedanken aussöhnen, daß Goethe gar nichts mehr von einem Kunstwerk der Natur an sich hatte.

Oskar Wilde trieb in „Dorian Gray" einmal den Gegensatz des echten Künstlers, der im Leben bloß Philister sei, und des schlechten Künstlers, der „personally delightful" sei, auf die Spitze. Der echte Künstler stecke alles, was an ihm reizvoll sei, in sein Werk. So bleiben ihm für sein Leben nur seine Vorurteile, seine Grundsätze und sein gesunder Menschenverstand übrig. Er sei deshalb völlig unbedeutend in seinem Sein. Ein wirklich großer Dichter ist für Wilde das unpoetischste aller Geschöpfe. Ein geringerer kann entzücken. Aber er lebt Poesie und kann sie nicht in Worte umsetzen, während der wahre Dichter eine Poesie schafft, die er nicht zu leben wagt. Der Dichter Martini in Thomas Manns Roman „Königliche Hoheit" von 1909 ist durchaus gleicher Ansicht. In Paul Ernsts „Erdachten Gesprächen" (S. 41 ff.) verficht Flaubert den Satz, der Dichter könne das Leben nur unter der Bedingung darstellen, daß er es nicht lebe.

Erschütternder noch sprach Heine in „Shakespeares Mädchen und Frauen" den Gegensatz aus, der zwischen dem Leben und den Schöpfungen eines großen Dichters besteht. Er meinte Shakespeare, dachte aber sicherlich auch an sich selbst. Die Dichter zeigen sich der Welt im Glanze ihrer Werke. Und besonders wenn man sie aus der Ferne sieht, wird man von den Strahlen geblendet. Doch sie sind wie die holden Lichter, die am Sommerabend aus Rasen und Lauben prächtig hervorglänzen, daß man glauben sollte, sie seien die Sterne der Erde. Sucht man am Morgen die Spur dieser Sterne, so sieht man ein armes, mißfarbiges Würmchen, das am Wege kläglich dahinkriecht, dessen Anblick anwidert und das der Fuß doch nicht zertreten will aus sonderbarem Mitleid.

Heine stützt diese Ansicht auf die Eindrücke, die ihm aus Shakespeares Sonetten sich ergaben und auf das tiefe menschliche Elend, das sich ihm hier offenbarte. Wichtiger und aufschlußreicher noch ist, was er über den Größenunterschied der äußern Ereignisse und der Schöpfungen sagt, die durch sie hervorgerufen werden. Die Ereignisse seien gewöhnlich sehr klein und scheinlos.

Anders als die Bekenntnisse Heines und Wildes, die aus Goethes Scheidung von Leben und Poesie die letzte und äußerste Folgerung ziehen, klingen Worte des französischen Romantikers Theophil Gautier in seinem Roman „Mademoiselle de Maupin". Gautier nennt den besten Teil der Dichter, was in ihnen bleibe und was sie nicht hervorbringen können. Das beste Gedicht sei, was der Dichter nicht geschrieben habe. Ausdrücklich heißt es hier von einem Dichter, er selbst sei seine wahre Dichtung und es bleibe zweifelhaft, ob er jemals eine zweite wahre Dichtung schaffen werde.

Scheint Gautier für die Künstler, die nur Kunstwerke der Natur sind, gegen die wahren Künstler sich zu verwenden, so liegt seinen Worten noch etwas anderes zugrunde. Es ist die Überzeugung, daß kein Kunstwerk an das heranreiche, was der Künstler als seine Absicht in sich trage. Diese Überzeugung stammt aus der Gedankenwelt Platons und Plotins. Zugleich steht im Hintergrund von Gautiers Bekenntnis, noch mehr aber jedes Versuchs, im Kunstwerk vor allem nach dem schaffenden Künstler zu suchen, die platonische Anschauung, daß,

wer ein großes und echtes Kunstwerk schaffen soll, auch ein großer und guter Mensch sein müsse. Diese Ansicht wurde von Jahrhundert zu Jahrhundert weitergegeben. Sie steht in unverkennbarem Gegensatz zu den Behauptungen Heines und Wildes.

Goethe hat sich über den Gegensatz, der zwischen dem Kunstwerk und dem Erdenwallen seines Schöpfers besteht, in jugendlich eifervoller Anklage scharf genug geäußert. Sein Lebtag blieb ihm künstlerisches Schaffen das Heilmittel, sich zu befreien von den Lasten des Erdendaseins. Noch was ihm in später Erinnerung wie etwas Verklärtes und darum Schönes erschien, war im Augenblick des Erlebens oft zu schwer, als daß er es hätte tragen können. Er ließ es übergehen in Kunst und war dann endlich befreit. Ähnliches meinen auch die Worte des Dichters im „Vorspiel auf dem Theater":

Wenn aller Wesen unharmon'sche Menge
Verdrießlich durcheinander klingt,
Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Akkorden schlägt?

Wenn Goethe die Fragenreihe mit dem Hinweis auf den Dichter beantwortet, zieht er abermals eine Grenze zwischen Leben und Kunst.

Gleichwohl fällt der Begriff Erlebnis für das künstlerische Schaffen beträchtlich ins Gewicht, wenn man ihn nicht im Sinn äußern Erlebens nimmt, sondern in einer Bedeutung, die nur in jüngster Zeit genauer erfaßt wurde.

Wilhelm Diltheys besonderes Verdienst ist es, den Begriff des künstlerischen Erlebens in zweckdienlicher Weise vertieft zu haben. Das vieldeutige, heute so beliebte Wort gewann unter seinen Händen einen Sinn, der das Erlebnis des Künstlers klar und scharf abtrennt vom bloßen, wenn auch noch so reichen äußern Lebensvorgang. Im Dienste dieser Deutung veröffentlichte Dilthey seine Aufsatzsammlung „Das Erlebnis und die Dichtung". In dem Abschnitt der Abhandlung „Goethe und die dichterische Phantasie", dessen Überschrift den Titel des Buchs wiederholt, stellt (3. Aufl. S. 197 ff.) Dilthey fest, jedes echte poetische Werk hebe an dem Ausschnitt der Wirklichkeit, den es darstelle, eine Eigenschaft des Lebens heraus, die so vorher nicht gesehen worden ist. Indem es eine ursprüngliche Verkettung von Vorgängen oder Handlungen sichtbar macht, läßt es zugleich die Werte nacherleben, die im Zusammenhang des Lebens einem Geschehnis und dessen einzelnen Teilen zukommen. Das Geschehnis wird so zu seiner Bedeutsamkeit erhoben.

Freilich kann jeder der unzähligen Lebenszustände, durch die der Dichter hindurchgeht, im psychologischen Sinne als Erlebnis bezeichnet werden. Allein eine tiefergreifende Beziehung zu seiner Dichtung kommt nur den Augenblicken seines Daseins zu, die ihm einen Zug des Lebens aufschließen.

Im persönlichen Erlebnis solcher Art ist ein seelischer Zustand gegeben, aber zugleich in Beziehung auf ihn die Gegenständlichkeit der umgebenden Welt. Im Verstehen und Nachbilden wird fremdes Seelenleben erfaßt, aber es ist doch nur da durch das hineingetragene eigene. Nur die Stärke und die Verbindung dieser Momente ist in den verschiedenen Abstufungen der dichterischen Erfahrung immer wieder eine andere. Auf solcher Grundlage kann der Dichter uns über uns selbst und die Welt belehren.

Dilthey sagte in dem Buche „Das Erlebnis und die Dichtung" noch ohne Einschränkung: „Indem auf dieser Grundlage ein Geschehnis zur Bedeutsamkeit erhoben wird, entsteht ein

dichterisches Gebilde". In seinem Beitrag zu dem Bande „Systematische Philosophie" des Werks „Kultur der Gegenwart" (2. Aufl. S. 37) ließ er hingegen erkennen, daß nicht allein der Dichter Geschehnisse zur Bedeutsamkeit erhebt, also nicht allein Erlebnisse hat, die ihm einen Zug des Lebens aufschließen. Dilthey stellt vielmehr hier eine bedeutsame Verwandtschaft von Religion und Philosophie mit der Kunst fest. Wie Schatten von Wolken, die über eine Landschaft hingehen, wechseln in uns Auffassung und Schätzung von Leben und Welt. Von dem Dutzendmenschen, aber auch von Genies anderer Art unterscheiden sich wie der Künstler auch der Religiöse und der Philosoph dadurch, daß sie solche Lebensmomente festhalten in der Erinnerung, ihren Gehalt zum Bewußtsein erheben und die Einzelerfahrungen zu allgemeiner Erfahrung über das Leben selber verbinden.

Künstler, Religiöser und Philosoph begnügen sich also nicht mit den Erlebnissen im psychologischen Sinn. Sie dringen weiter zu Erlebnissen, die ihnen in besonderer Bedeutsamkeit aufgehen, und sprechen diese Bedeutsamkeit aus. Den Unterschied, den hier wie dort Dilthey ins Auge faßt, suchte ich in meiner Schrift „Leben, Erleben und Dichten" zu verdeutlichen durch dichterische Worte Hugo von Hofmannsthals. Ich hatte gute Gründe, mich auf Hofmannsthal zu beziehen. Wie nahe er sich dem Philosophen Dilthey verwandt fühlt, bezeugt jetzt im dritten Bande seiner „Prosaischen Schriften" (Berlin 1917) das Gedenkblatt auf Dilthey. Hofmannsthal mag im Gespräch sich mit Dilthey wohl am tiefsten verstanden haben, wenn das Gebiet des Erlebens im strengern Sinn des Worts berührt wurde. Denn vor allem die ersten Dichtungen Hofmannsthals sinnen dem Gegensatz zwischen einem Erleben, das zu keiner Erfassung irgendwelcher Bedeutsamkeit sich durchringt, und einem Erleben, das dem Chaos toter Sachen Beziehung einzuhauchen vermag, schier grundsätzlich nach. „Der Tor und der Tod" ist aufgebaut auf diesem Gegensatz. Der Tod belehrt den Toren, dem zeitlebens die Bedeutsamkeit seiner Erlebnisse verborgen geblieben war. Im Sterben geht sie dem Toren auf. In Hofmannsthals Bruchstück „Der Tod des Tizian" klingt Ähnliches an.

Doch schon Diltheys Hinweis auf das verwandte Verhalten von Künstler, Religiösem und Philosophen verlangt dringlichst nach einer genaueren Umgrenzung des künstlerischen Erlebnisses und nach einer Scheidung der Erlebnisform des Künstlers von der Erlebnisform anderer Erleber.

Hermann Nohl lehnte es in seiner Schrift „Die Weltanschauungen der Malerei" (Jena 1908 S. 14 f.) ab, am Kunstwerk Erlebnis und Darstellung zu trennen. Ihm gilt auch der Dichter nicht für den Menschen, der am meisten und stärksten erlebt. Sondern der Dichter erlebe sein Erlebnis als mitteilbare Gestalt, ja mit dem Drang des Gestaltens gehe er auf das Erlebnis aus. Nohl berief sich auf ein Wort Konrad Ferdinand Meyers über Ariost: alles, was er dachte und fühlte, was ihn erschreckte und ergriff, verwandelte sich durch das bildende Vermögen seines Geistes in Körper und Schauspiel. Meyer hebt auch das Tröstende und Beruhigende hervor, das solches künstlerische Gebaren für den Künstler selbst hat. Er bringt das in die Formel: Unglück als Tragödie betrachtet läßt sich genießen. Natürlich verknüpft Nohl diese Äußerung mit Goethe; dann aber erinnert er an Herder, der etwas Unmenschliches in solchem künstlerischen Mißbrauch aller Lebensbeziehungen, und an K. Ph. Moritz, der in der gleichen Erscheinung die Göttlichkeit des Dichters erblickte. Jüngst trieb Herbert Eulenbergs Bühnenspiel „Die Insel" das künstlerische Glaubensbekenntnis Goethes auf die Spitze und verkündete: „Leicht ist jedes Erdenleben, wenn man es in Verse zieht." (Vgl. meine Darlegungen in der Sammelschrift „Zur Einführung in die Kunst der Gegenwart", Leipzig 1919 S. 28 f.).

Nohl setzt hinzu, daß auch Philosophen — ganz wie Goethe — als unmenschlich oder göttlich in der Aufnahme des Lebens empfunden worden sind. Aber der Philosoph wie der Künstler erleben — wie Nohl betont — notwendigerweise produktiv. Anderen fehlt gleiche Formkraft. Der Maler denkt und empfindet in Gestalten, er sieht und erlebt mit seinen Darstellungsmitteln, wie der Dichter poetisch erlebt und der Philosoph denkend.

Nohl führt das noch weiter aus im Hinblick auf den Maler. Der Prozeß der Sehdurchbildung ist ein innerliches Malen, geht in der wirklichen Darstellung fort, und die höchste Stufe der jeweiligen Gesichtsentwicklung ist immer das fertige Bild. Es ist eine falsche Interpretation seiner inneren Bilder, wenn ein Maler glaubt, daß sie vollkommener seien als seine wirklichen, ebenso wie es ein falscher Glaube des Laien ist, daß er wirklich sehe, wie ein Baum hinter einem anderen Baume stehe, weil er es zu sehen meint. Das Bild stellt endlich eine Steigerung der Gesichtsvorstellung des Malers dar und ist darum größer als sein Schöpfer.

Folgerichtig verwirft Nohl den Raffael ohne Hände der „Emilia Galotti". Er ist in allem und jedem grundsätzlicher Gegner der Auffassung Plotins, die eine Vorbedingung von Lessings Paradoxon ist. Meint doch Plotin, daß kein Kunstwerk heranreiche an die Gestalt, die es im Kopf des Künstlers hatte. Bei allen Gegensätzen, die zwischen Plotin und Benedetto Croce bestehen, berühren sich beide, der späte Grieche und der Italiener unserer Tage, nahe genug, um auch Croces Auffassung und seine Lehre vom Ausdruck zum guten Teil wie einen Gegenpol der Ansicht Nohls erscheinen zu lassen. Über Plotin und Croce brachte einige Worte meine Untersuchung von Plotins Begriff der ästhetischen Form (Vom Geistesleben, 2. Aufl. S. 384 ff.).

Croce schätzt neben der Fähigkeit des Künstlers, Anschauungen zu erzielen und ihnen zum Ausdruck zu verhelfen, die letzte technische Ausführung nicht sehr hoch ein. Die Versinnlichung des innerlichen Besitzes, die im Kunstwerk von dessen Schöpfer geleistet wird, fällt für Croce kaum schwerer ins Gewicht als für Plotin. Ein Raffael, der ohne Hände geboren worden wäre, könnte nach Croce immer noch Maler im höchsten Sinn des Worts sein.

Aber ganz anders als Plotin und weit mehr im Sinne Nohls faßt Croce das Verhältnis des Nichtkünstlers zum Künstler, dann das Verhältnis der Künstler untereinander. Wohl haben alle Menschen Anschauungskraft und Ausdrucksfähigkeit. Daher ist jeder ein wenig Maler, Bildhauer, Musiker, Dichter, Schriftsteller. Allein an die Ausdrucksfähigkeit des Künstlers reichen wir anderen nicht heran. Ferner besitzt der Maler nur wenig von den Anschauungen des Dichters, der Dichter nur wenig von den Anschauungen des Malers, der eine Maler nur wenig von den Anschauungen eines anderen Malers. Der Maler aber ist deshalb Maler, weil er das sieht, was der andere wohl mit Augen wahrnehmen kann, aber nicht sieht. Neben dem künstlerischen Erschauen ist das gewöhnliche Sehen ein unklares Nichts.

Auch in den anderen Künsten liegt alles an der Kraft der Anschauung, die ihren Wert durch die Fähigkeit des Ausdrucks beweist. In der Anschauung und in deren Ausdruck gewinnt das wogende und flutende Empfindungsleben eine Form. Solches Besitzergreifen ist die Voraussetzung aller künstlerischen Tätigkeit. Die technische Ausführung ist daher für Croce nur noch etwas Nebensächliches, eine Leistung, die kaum in Betracht kommt neben der Fähigkeit des Künstlers, zu Anschauungen und zu deren Ausdruck zu gelangen.

Unleugbar wissen Croce und Nohl über das Besondere des künstlerischen Erlebnisses mehr zu sagen als Dilthey. Sie sondern nicht nur das Erlebnis des Künstlers von dem Erlebnis des Nichtkünstlers. Sie scheiden auch innerhalb der Vertreter der verschiedenen Künste. Dabei verharrt Nohl in größerer Nähe des Begriffs Erlebnis, wie ihn Dilthey faßt, während Croce dieses Begriffs gar nicht gedenkt. Croce könnte nach seiner ganzen Auffassung von künstlerischer

Arbeit sich nicht begnügen mit einer Vorstufe, auf der nur — wie von Nohls Deutung gesagt wurde — ein vorahnendes Gestalten sich ergibt, mit dem Erlebnis.

Keinesfalls ist Nohl noch den Vorwürfen ausgesetzt, die von Georg Simmel in seiner Schrift „Goethe" (Leipzig 1913 S. 16 ff.) auch gegen die neuere Fassung des Begriffs „Erlebnis" erhoben wurden. Simmel entdeckt in ihr nur eine subjektive Verfeinerung, nicht eine grundsätzliche Überwindung der Ansicht, die das Kunstwerk aus Milieu und Modell entstehen läßt. Die künstlerische Spontaneität kommt für Simmel zu wenig zu ihrem Recht. Er selbst glaubt der Produktivität des Künstlers gerechter zu werden, wenn er sagt: „Wo die Wurzelsäfte der Persönlichkeit, von denen die Wirklichkeit assimiliert und zum Erlebnis gestaltet wird, künstlerisch tingiert sind, da ist das Erlebnis sozusagen schon ein artistisches Halbprodukt und seine prinzipielle Fremdheit gegen das Kunstwerk aufgehoben." Simmel erblickt in dieser Tatsache den Grund, weshalb so viele Künstler von größter Stilisierungskraft und souveränster Umgestaltung des Wirklichen aufrichtig überzeugt sind, nur treue Abschriften des Natureindrucks, der unmittelbaren Erlebtheit, zu schaffen.

Simmel scheidet von solchem Erleben des Künstlers das Erleben des gewöhnlichen Menschen, der das objektive Geschehen in ein subjektives umsetzt vermöge der Kategorien, die für das praktische Handeln zweckmäßig sind. Sie bilden das Handwerkszeug, mit dem er aus dem Ganzen des Seins das herausschneidet und zusammenfügt, was für ihn die Welt ist. Das Weltbild, das auf dieser Formung erlebt wird von der ungeheuren Mehrheit der Menschen, nennen wir Wirklichkeit, obwohl es nur das Erlebnis eines Teils der Menschen ist. Ganz anders ist die Wirklichkeit des religiösen Menschen. Er erlebt die Einflüsse der Objekte so, daß sie ihm der Ort und die Bestätigung seiner religiösen Inhalte sind.

Wie der Gläubige demgemäß überall den Finger Gottes sieht, so sieht der Künstler die Dinge der Welt von vornherein als mögliche Kunstwerke. „Sie werden ihm von denselben Kategorien aus zum Erlebnis, durch deren noch aktivere, noch selbstherrlichere Funktionierung sie zum Kunstwerk werden."

Die Unterschiede der Erlebnismöglichkeiten von Künstlern und Nichtkünstlern treten bei Nohl und bei Simmel schärfer hervor als bei Dilthey. Dennoch bleibt das Wesen des künstlerischen Erlebnisses bei beiden noch in etwas nebelhafter Gestalt. Simmel sagt vollends Aufschlußreicheres über das Erleben des Nichtkünstlers. Die Unterschiede, die zwischen den Künstlern selbst bestehen, gelangen auch durch Nohls Äußerungen über den Maler nicht zu voller Deutlichkeit. In meiner Schrift „Leben, Erleben und Dichten" von 1912 (S. 13 ff.) hatte ich schon versucht, diese Unterschiede genauer zu bezeichnen, gestützt auf Beobachtungen, die ich an lebenden Künstlern gemacht hatte.

Jeder Künstler kann nur so erleben, wie es seine besondere Begabung verlangt. Der Maler sieht Farben, Licht und Schatten, Flächen und Umrisse und all das von einem einzigen Blickpunkt aus und wie auf eine Ebene gebreitet. Der Bildhauer sieht sein Erlebnis von allen Seiten oder in dem nichtflächigen Nebeneinander des Reliefs. Erblickt der Maler das Stück Welt, das ihm zum Erlebnis wird, in einem vielfach abgestuften Kolorit, so hat es für den Bildhauer nur die einheitlichere Tönung des Marmors oder die etwas reicheren Farbenabschattungen der Bronze oder die Linienführung der Holzfaser. Desto fühlbarer sind dem Bildhauer vor- oder zurücktretende Kanten, Ecken und Rundungen, kräftig betonte Umrisse und energisch gespannte Flächen.

Mitanzusehen, wie grundverschieden Maler und Bildhauer künstlerisch erleben, ist ungemein reizvoll. Man erblickt ein schönes Gesicht und möchte es in Marmor verewigt wissen.

Allein sein Zauber liegt in dem zarten Farbenschmelz der Haut, in der Leuchtkraft des Haars; die Gesichtszüge hingegen sind weich und etwas verschwommen oder auch überscharf und von verzeichneten Linien. Der Natur die Fülle des Kolorits abzusehen, mag den Maler aufs höchste reizen. Doch dem Bildhauer kann dieses Gesicht nicht zum Erlebnis werden, je echter im Sinn seiner plastischen Begabung er erlebt. Blühenden Farben kann ja die Sprache der Bildhauerei nicht gerecht werden. Wohl ist dem Marmor gegeben, Schwellendes und Weiches zu voller Wirkung gelangen zu lassen; ja er wetteifert da oft siegreich mit der Malerei. Der Bronze taugen die scharfen, von Lebenskampf und Lebensleid gefurchten Züge des Alters. In Bronze aber und in Marmor kann ein Kopf von ungewöhnlichem Farbenzauber seines Reizes völlig entkleidet werden. Noch unbedingter in Holz. Denn die Holzfaser zwingt zu noch viel ausdrucksvollerer Linienführung als Marmor oder Bronze. Deutlichst fühlbar werden diese Unterschiede, wenn ein Werk der bildenden Kunst aus einer in eine andere Technik übertragen wird, etwa wenn plastische Arbeit in ein Bild sich umsetzt.

Musiker und Dichter erleben in Tönen und Rhythmen. Das Erlebnis des Dichters ist also zunächst musikalisch. Das wird von vielen Dichtern ausdrücklich bezeugt; es ist im Wesen der Wortkunst begründet. Denn das Wort ist Klang. Aber das Wort ist noch mehr, es ist von einem geistigen Gehalt erfüllt. Daher setzt sich dem Dichter die Welt nicht bloß um in Töne. Nur Rhythmisches und Melodisches hat der Dichter gemein mit dem Musiker. Er schreitet über ihn hinaus, soweit sein Mittel, das Wort, einen sinnvollen Inhalt hat.

Dem Wort wohnt eine Macht inne, die es weit hinübergreifen läßt in die Grenzen nicht nur anderer Künste, auch nichtkünstlerischer Gebiete. Das Wort kann Anschauungen wecken und es kann Gedankliches ausdrücken. Darum erlebt der Dichter das Sichtbare, wenn auch nicht mit der Schärfe des Auges, das dem bildenden Künstler eignet. Und kein Gebiet gedanklicher Betätigung bleibt dem Dichter entzogen.

Wenn Dilthey, Nohl und Simmel sich bestreben, den Künstler vom Religiösen und vom Philosophen zu scheiden, so sind sie sich doch sicherlich bewußt, daß der Dichter in seinem Erleben sich engstens berühren kann mit dem Religiösen wie mit dem Philosophen. Simmel weist ausdrücklich auf diese Berührungsmöglichkeiten hin. Mit gutem Recht billigt er dem Künstler überhaupt zu, daß er sich nicht einzuschränken habe auf den bloßen und reinen Begriff des Künstlerischen. Warum soll nicht der Maler, der Bildhauer, der Musiker und am unzweideutigsten der Dichter den Finger Gottes in seinen Erlebnissen erblicken? Vor allem aber bleibt auch der Künstler häufig so weit gewöhnlicher Mensch, daß er die Welt erleben kann vermöge der Kategorien, die für das praktische Handeln zweckmäßig sind.

Simmel erblickt in Goethe das größte und höchste Beispiel für die Fähigkeit, bei der Empfängnis des Lebensinhalts schon rein künstlerisch zu formen. In unzähligen Abstufungen geht es innerhalb der Künstler der Welt von dieser Höhe hinab zu einem Erleben, in dem sich das künstlerische Formen beim Erleben verbindet mit einem Erleben von nichtkünstlerischer Bestimmtheit. Notwendigerweise wird der Dichter stärker als ein anderer Künstler hingedrängt zu solchen Bindungen. Das Wort, sein Mittel, ist vielzusehr gewohnt, außerhalb der Schicht künstlerischen Formens sich zu betätigen. Wenn der bildende Künstler und der Musiker nach den Kategorien Sittlich und Unsittlich erleben und in diesem Sinn sein Werk gestalten kann, so kann der Dichter diese Kategorien nicht nur fühlbarer durchsetzen, er hält sich vielmehr von vornherein gern für berufen zu sittlichen Entscheidungen. Besonders wenn er zur Tragödie neigt, die als Kunstform der Willensentscheidungen sich sittlichen Gesichtspunkten nicht entziehen kann. Vielleicht zählt zu den Gründen, die das Gebiet der Tragödie dem Schaffen

Goethes mehr und mehr entfremden, auch seine ausgesprochen künstlerische Art, im Erleben die Welt formend zu fassen, nicht aber vor das Gericht der Sittlichkeit zu stellen. Was über den Gegensatz von Tragödie und Komödie Schiller sagt, könnte als Beweis herangezogen werden.

Eine Unzahl von Kategorien menschlichen Erlebens wächst dem Dichter und ihm weit mehr als einem anderen Künstler zu. Alle Gegensätze menschlichen Verhaltens können im dichterischen Erleben sich betätigen. Lebensbejahung und Lebensverneinung, Nächstenliebe und Selbstsucht, Kraft und Schwäche, Geistigkeit und Stofflichkeit, Selbsttätigkeit und Empfänglichkeit, um nur ein paar solcher Gegensätze herauszugreifen, finden Unterkommen im Erlebnis des Dichters und in der Form, die es der Welt gibt. In Gegensätzen erlebt der eine und wird dann besonders zu tragischen Vorgängen hingeführt; der andere versöhnt Gegensätze schon im Erleben. Mehr oder minder sind durch solche typischen Unterschiede auch die Erlebnisse anderer Künstler bedingt. Aber die Sprache ihrer Kunst dient weit weniger dem Ausdruck dieser Unterschiede. Daher dämpfen sich die Unterschiede schon im Erleben ab.

Hinzu aber kommen im Erlebnis des Dichters die vielen Züge, die den andern Künstlern eigen sind. Der eine Dichter wird mehr im Sinn der Musik, ein anderer mehr im Sinn von bildender Kunst oder Malerei erleben. Dem einen tönt die Welt, dem andern zeigt sie sich in Gestalten oder in Umrissen oder in Farben. Einer sieht sie in Ruhe, der andere in Bewegung, also in der Form des Bestehenden oder in der Form des Vorübergehenden.

Kurz alle Bestimmungen, mit denen man seit jeher den Seelenzustand des Menschen zu erfassen versucht, aber auch alle Bestimmungen, die zur Erfassung eines Kunstwerks dienen, lassen sich ans Erlebnis anwenden. Fraglich bleibt dann nur, ob es überhaupt zweckmäßig ist, diesen ganzen Aufwand von Begriffen schon zur Bestimmung des künstlerischen Erlebnisses zu verwerten. Es dehnt sich aus ins Grenzenlose, wenn es diesen gewaltigen Inhalt in sich aufnimmt. Es verliert sogar seinen eigentlichen Sinn. Vor allem aber stellt sich die Frage, ob nicht mit besserm Erfolg dieser Aufwand von Bestimmungen vorbehalten bleibt der Ergründung der Seele des Dichters und der Erfassung der Merkmale des dichterischen Kunstwerks. Unmittelbarer läßt sich beobachten am Dichter und an seiner Schöpfung als an dem vorübergehenden Zustand, der das Erlebnis in sich birgt und zuletzt doch Geheimnis bleibt, nicht nur für den Betrachter, auch für den erlebenden Künstler. Soviel von Goethe, aber auch von andern, über das Erlebnis gesagt wurde, das einem Kunstwerk zugrunde liegt, sie schöpften den tatsächlichen Vorgang nicht aus. Der treueste Ausdruck des Erlebnisses ist doch nur das Kunstwerk selbst. Sonst hätte es kein Lebensrecht. Im Nacherleben des Kunstwerks kann das Erlebnis nachgefühlt werden. Deutende und erklärende Worte des Dichters, des Künstlers überhaupt, sind imstande, das Nacherleben zu fördern, Hemmungen zu beseitigen, die ihm entstehen bei Unvorbereiteten. Aber das letzte und entscheidende Wort hat das Kunstwerk zu sprechen.

Das Erlebnis ergrübeln, statt es aus dem Kunstwerk zu erfühlen, die Blicke also vom Kunstwerk abwenden und sie dem schwer greifbaren Augenblick des Erlebnisses zuwenden, das des Kunstwerks Voraussetzung war: ist das nicht einer der vielen Handgriffe, die das Kunstwerk in den Hintergrund schieben zugunsten eines andern Bemühens, das weit weniger taugt, der Wirkung des Kunstwerks gerecht zu werden? Ein Hinweis also vom Künstlerischen zum Unkünstlerischen?

Und so bleibt als Wesentliches doch nur bestehen, was von Dilthey über das Erlebnis gesagt wurde. Das ist das Wichtige und Entscheidende: ob dem Künstler ein Zug des Lebens

wie etwas ganz Neues aufgegangen ist, ob er Bedeutsames gefunden hat, wo andere achtlos vorbeigegangen waren. Ob es sich also im Gegensatz zu bloßer Hinnahme des Lebens um Erleben im strengen Wortsinn handelt.

Wissenschaftlich bestimmen läßt sich angesichts dieser Frage bestenfalls, ob der Dichter dem Leben etwas Neues abgelauscht hat oder nicht. Wieweit diese Entdeckung auf reiner Verstandesarbeit ruht, wieweit sie durch ein starkes Erleben bedingt ist, das vermag nur das Gefühl zu entscheiden. Daher reiht sich die Frage, ob ein Kunstwerk wirklich ein Erlebnis zur Grundlage hat, den vielen ästhetischen Fragen an, die nur aus dem Gefühl zu beantworten sind und sich begrifflichem Nachweise entziehen. Wenn ich von einem Kunstwerk sage, es sei wirklich erlebt, so spreche ich ein Lob aus, ähnlich wie wenn ich es schön nenne. Ich gebe dabei zu, daß ich aus subjektivem Gefühl und ohne Anspruch auf allgemeine Zustimmung urteile.

Viele können heute von Kunst und besonders von Dichtung nicht sprechen, ohne bei jeder tauglichen und untauglichen Gelegenheit das Wort Erlebnis zu mißbrauchen. Zuweilen scheint es, als wollten sie sich durch Anwendung des Zauberworts gegen den Vorwurf schützen, Kunst und künstlerisches Schaffen unkünstlerisch zu empfinden. Selbst Gundolf, der solche Vorsicht gewiß nicht benötigt, hätte besser getan, für seine bekannte Scheidung des Urerlebnisses und des Bildungserlebnisses (Goethe S. 27 f.) andere Wortwahl zu treffen. Die zwei gegensätzlichen Welten, die er in Goethes Schaffen erkennt, wären besser zu erfassen, wenn nicht auch hier das vieldeutige Wort Erlebnis Unklarheit brächte. Erlebnis in Diltheys Sinn ist freilich die eine wie die andere Welt für Goethe geworden.

Es empfiehlt sich daher, bei der Erforschung des Kunstwerks und seines Schöpfers mit Vorsicht den Begriff des Erlebnisses zu gebrauchen. Und noch ein Zweites spricht für solche Vorsicht.

Schon aus Simmels Einwänden gegen die Verwertung des Worts Erlebnis ist zu erkennen, wie in dem Worte etwas sich birgt, das den Künstler leicht in falsches Licht rückt. Simmel fürchtet, die Spontaneität des Künstlers komme zu kurz bei unserer Vorstellung vom Erlebnis (im strengen Wortsinn). Er findet in dem Erlebnisbegriff noch zu viel von Milieu- und Modellvorstellung. Seine neue Bestimmung des Erlebnisses will ja gerade diese Anklänge tilgen. Ohne Zweifel schreibt der Begriff Erlebnis dem Künstler leicht eine nur empfangende Haltung zu. Das Erlebnis wird ihm zuteil, er schafft es nicht. Es kommt über ihn, er nimmt im Erlebnis ein Stück Welt neu in sich auf. Gewiß entspricht solches Verhalten des Künstlers durchaus der Dichternatur Goethes. Gerade jedoch in unsern Tagen legt sich alles Gewicht auf eine künstlerische Haltung entgegengesetzter Art. Nicht nur Ausdruckskünstler aus dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jhhs., auch Künstler früherer Zeiten verhielten sich minder empfänglich. Sie wollten nicht Gegebenes in Kunst umsetzen, sondern aus eigener schöpferischer Kraft Kunst entgegensetzen der Welt oder der Wirklichkeit.

Mit andern Worten: wer mit dem Ausdruck Erlebnis arbeitet, kann in den Verdacht geraten, die eigentliche Aufgabe der Kunst im Treffen zu suchen. (Sieht Croce, der nichts vom Erlebnis sagt, im Treffen übrigens nicht auch den Erweis, daß aus Empfindung Anschauung und aus Anschauung Ausdruck, und zwar rechter künstlerischer Ausdruck geworden ist?) In jüngster Zeit ist uns klar geworden, wieviel Kunst ganz und gar nicht aufs Treffen angelegt wurde und wird. Auch diese Kunst geht auf Erlebnisse zurück. Wenn heute ein Maler gegenstandslose Bilder schafft, die nur Farbe gegen Farbe stellen, so ist ihm Fall für Fall die Zusammen- und Entgegenstellung der Farben sicherlich auch als Erlebnis aufgegangen. Die

Bedeutsamkeit eines Farbengewoges hat sich ihm wie etwas Neues, wie eine Offenbarung aufgedrängt. Es ist ein Erlebnis nicht eines gegebenen Inhalts, sondern reiner künstlerischer Form. Es steht als Gegenstück neben dem reinen Gedankenerlebnis. Wieweit indes solche Formerlebnisse oder auch Gedankenerlebnisse auf ein Suchen und Erzwingen, wieweit sie auf eine fast ungewollte Entdeckung zurückgehen, wieweit sie bewußt erstrebt und errechnet, wieweit sie ein Geschenk, eine Erscheinung aus dem Unbewußten sind, läßt sich am Kunstwerk selbst nicht bestimmen, ist vom Kunstwerk gar nicht zu erfragen, kaum vom Künstler selbst.

III. KÜNSTLERISCHE ABSICHT.

Die Frage nach den Grenzen bewußten und unbewußten künstlerischen Schaffens zählt zu den fesselndsten Aufgaben des Kunsterforschers. Kaum dürfte heute noch bezweifelt werden, daß in jeder künstlerischen Leistung bewußte mit unbewußter Arbeit sich paart. Noch in der unbewußtesten Schöpfung bleibt ein Rest bewußter Tätigkeit, noch in der bewußtesten etwas vom Traum.

Allgemein anerkannt dürfte auch sein, daß in dem Verhältnis von bewußter und von unbewußter Leistung sich im Lauf der Zeiten Verschiebungen vollziehen. Zwar kommt die Forschung nicht sehr weit, wenn sie in alter Kunst und vor allem in alter Dichtung, an der sich gewiß unsere Frage besser beobachten läßt als an Werken anderer Kunstgattungen, Spuren unbewußter Gestaltung aufdecken will. Wir haben längst den Glauben aufgegeben, daß von vornherein alte Dichtung als Naturpoesie ohne jeden bewußten Eingriff sich gebildet habe. Aber auf jüngeren Entwicklungsstufen läßt sich ein allmähliches Wachsen des bewußten Anteils gut nachweisen. Die Klage der Künstler, daß ihnen ein Zuviel bewußten Verhaltens bei ihrem Schaffen im Wege stehe, nahm gerade in den jüngsten Jahrhunderten derart an Stärke zu, daß sie nicht überhört werden darf. Obendrein herrscht seit längerer Zeit der Wunsch, sich bei künstlerischer Tätigkeit bewußt zu minderbewußter Haltung zu erziehen und einen Standpunkt zu gewinnen, auf dem die Last allzu bewußter Betätigung sich erleichtert. Wagner formte in dieser Absicht das Wort „Gefühlswerdung des Verstandes".

Eins der denkwürdigsten Zeugnisse solchen Bemühens ist Schillers Abhandlung „Über Anmut und Würde". Schillers „schöne Seele" ist nicht von Anfang an unbewußt. Sie ist nicht — schillerisch zu reden — bloße Natur. Aber sie unternimmt auch nicht jeden Schritt, den sie zu tun hat, mit vollem Bewußtsein und aus einem rechnenden Entschluß ihres Willens. Sie hat ihr Gefühl erzogen und weiß, daß sie ihm trauen darf. Zugrunde liegt der Gedanke, daß der Mensch mit Absicht sich zu einer seelischen Höhe erheben kann, auf der ihm unnötig wird, jede einzelne neue Entschließung vernunftmäßig zu prüfen und zu billigen oder zu verwerfen. Er darf seinem Gefühl vertrauen. Wenn der Mensch aber so hoch gestiegen ist, dann gewinnt sein Gebaren auch den Schein des Selbstverständlichen und Notwendigen, den als Anmut Schiller bezeichnet.

Aus welchen Voraussetzungen Schiller zu seiner Anschauung vom bewußten Verzicht auf bewußte Betätigung, von kunstvoller Erziehung eines naturhaften Verhaltens gelangte, läßt sich ersehen aus dem allmählichen Werden einer Anschauungswelt, in der schließlich Richard Wagner das kühne Wort formte: „Der Dichter ist der absichtliche Darsteller des Unwillkürlichen". Dieses Werden suchte ich, ohne freilich unmittelbar auf die Abhandlung „Über Anmut und Würde" und auf Schillers „schöne Seele" hinzudeuten, in meiner Schrift „Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit" (München 1913 S. 68 ff.) darzulegen. Ich konnte zeigen, welche eigentümlichen Züge das Bedürfnis einer bewußten Zeit, minder bewußt zu werden, in und neben Wagner annahm.

An gleichem Orte aber stellte ich schon fest, daß es schwer sei, das Verhältnis des Bewußten

und des Unbewußten im künstlerischen Schaffen zu bestimmen. Die Selbstbetrachtung der Künstler — so sagte ich damals — gibt fast ausschließlich die nötigen Voraussetzungen zur Berechnung des Verhältnisses; und diese Selbstbetrachtung greift leicht fehl, weil sie von vornherein gezwungen ist, Unbewußtes ins Licht des Bewußtseins zu stellen, weil also Gegenstand der Untersuchung und Mittel der Untersuchung ineinander übergehen und sich darum wechselseitig beeinträchtigen.

Wird es doch nicht nur dem Künstler, sondern jedem Menschen sehr schwer, den Anteil des Bewußten von dem des Unbewußten an seinen eigenen Handlungen zu scheiden. Sorgsame Selbstbeobachtung kann Selbsttäuschung in der Entscheidung der Frage immer wieder aufdecken. Der Mensch, dessen allzu helles Bewußtsein ans Krankhafte herangeht, verspürt nur an einem fast erlösenden Wohlgefühl, daß er endlich einmal auch minder bewußt ist.

Relativ also und nicht absolut läßt sich der Gegensatz von Bewußt und Unbewußt abmessen. Verschiebungen in uns und in der Gesellschaft sind feststellbar. Kaum jedoch ist zu sagen, wo tatsächlich das eine oder das andere unbedingt vorherrscht.

Daher ist auch alles, was Künstler über ihre eigene Bewußtheit und Unbewußtheit sagen, durchaus widerspruchsvoll. Otto Behaghel hielt im Jahre 1907 eine inhaltreiche Rektoratsrede zu Gießen über „Bewußtes und Unbewußtes im dichterischen Schaffen". Wertvoll bleibt sie vor allem wegen der reichen Fülle von Belegen aus verschiedensten Schichten der Literatur. Aber schon Behaghels Sammlung, die natürlich unschwer zu vergrößern wäre, verrät, wie Gegensätzliches die Dichter über ihre bewußte und ihre unbewußte Arbeit sagen. Vollends äußern sich sogar Künstler, die derselben Zeit angehören und eine gewisse Verwandtschaft miteinander haben, durchaus verschieden über die Bestandteile eines Kunstwerks, die aus dem Bewußten herkommen. Hebbel verrät in seinem Tagebuch vom 17. September 1847, unbewußt erzeuge sich im Dichter alles Stoffliche, im Dramatiker z. B. die Gestalten, die Situationen, zuweilen sogar die ganze Handlung, ihrer anekdotischen Seite nach. All das trete plötzlich und ohne Ankündigung aus der Phantasie hervor. Alles übrige aber fällt nach Hebbel in den Kreis des Bewußtseins. Schon Behaghel brachte Belege bei, daß andere Dichter mit Bewußtsein errechnen, was von Hebbel den unbewußten Vorgängen zugewiesen wird. Richard Wagner aber weicht im Eingang des Aufsatzes „Zukunftsmusik" von 1860 an wesentlicher Stelle von Hebbel ab. Wohlbemerkt verteidigt sich hier Wagner gegen den Vorwurf, er verfechte und versinnliche künstlerisch eine bedenklich erscheinende Theorie. Er bezeichnet als abnorm den Zustand, in dem er sich befand, als er seine älteren theoretischen Schriften abfaßte. Er schließt das aus der Abneigung, die ihn gegenwärtig sogar nur von einer Wiederdurchlesung dieser Schriften abhalte. Er gibt zu, daß die ganze Natur einen Entwicklungsgang vom Unbewußtsein zum Bewußtsein bezeichne. (Das ist im Sinne Schellings gedacht.) Im Künstler und in seinen Schöpfungen stelle sich überdies die Welt selbst dar und komme zum Bewußtsein. Dennoch behauptet er, im Künstler sei der darstellende Trieb, seiner Natur nach, durchaus unbewußt, instinktiv. Selbst da, wo der Künstler der Besonnenheit bedürfe, um das Gebilde seiner Intuition mit der ihm vertrauten Technik zum objektiven Kunstwerk zu gestalten, werde für die entscheidende Wahl der Ausdrucksmittel ihn nicht eigentlich die Reflexion, sondern immer mehr ein instinktiver Trieb bestimmen, der eben den Charakter seiner besonderen Begabung ausmache. Zu anhaltender Reflexion werde er nur da gezwungen, wo er auf eine große Behinderung in der Anwendung der ihm nötigen Ausdrucksmittel stoße, also da, wo ihm die Mittel der Darstellung seiner künstlerischen Absicht anhaltend erschwert oder gar verwehrt sind.

Wagner nimmt mithin für die Ausprägung des Stoffes und für die Verwertung der künstlerischen Ausdrucksmittel mindestens zum großen Teil unbewußte Arbeit an, während Hebbel gerade diesen Teil des dichterischen Schaffens dem Bewußtsein zuweist.

Allerdings ließen sich andere Äußerungen Wagners anführen, die minder eifrig gegen Reflexion beim künstlerischen Schaffen sich wenden. Sicherlich dachte er zu verschiedenen Zeiten verschieden von diesen Dingen. Natürlich kommt auch in Betracht, von welchem Standpunkt und besonders wieweit im Widerspruch gegen Behauptungen anderer sich Wagner im einzelnen Fall äußert. Gleiches gilt in vielleicht noch verstärktem Maße von Hebbel. Auch Hebbels Beiträge zur Frage des künstlerischen Gestaltens lassen sich schwerlich zu einem einheitlichen Glaubensbekenntnis vereinen, soweit die Abgrenzung bewußter und unbewußter Arbeit in Betracht kommt.

Daß Hebbel minder aus bloßer Reflexion schuf, als bis vor kurzem angenommen wurde, glaube ich in meinen „Hebbelproblemen" (Leipzig 1909) erwiesen zu haben. Aber auch mir fiel nie ein, ihn zum bloßen Träumer zu stempeln. Er selbst fühlte sich mehrfach durch übermäßige Reflexion geschädigt. Daneben trat er ein für die Notwendigkeit des Bundes von Verstand und Phantasie. Doch ebenso kräftig wehrte er Dramen Lessings ab, die ihm zu absichtlich vorkamen. „Emilia Galotti" war ihm zu maschinenmäßig, zu uhrenhaft. All das deutet bei Hebbel auf eine Dichterbegabung, in der Bewußtes und Unbewußtes miteinander schmerzvoll rangen. Auf eine Begabung also, wie sie in neuerer Zeit häufig genug anzutreffen ist. Ohne Zweifel zählte auch Wagner zu dieser Gruppe. Es sind die Künstler, die wegen solcher Anlage naturgemäß sich gegen die Zumutung wehren, ganz unbewußt zu sein, wenn sie ihnen entgegentritt, und die genau das Gegenteil tun, wenn ihnen ein starkes Maß an Bewußtsein zugemutet wird. Selten dürfte ein Künstler sich so unbedingt als bewußt Schaffender bekennen wie Richard Dehmel.

Viel schwerer noch zu entscheiden ist der Anteil bewußten und unbewußten Gestaltens bei den allerneuesten Künstlern, bei den sogenannten Expressionisten. Eine Kunst, die wieder Tat des Geistes und nicht länger bloße Empfänglichkeit zu ihrer Voraussetzung erhebt, scheint von vornherein unbewußtem Verhalten abzusagen. Wirklich ist es, als sollte noch viel mehr Berechnung sich durchsetzen als zu der Zeit, die den Impressionismus und seine Kunstlehre brachte. Allein die Ausdruckskünstler geben sich auf der anderen Seite als Ekstatiker. Sie verwerfen die Wissenschaftlichkeit, die sie mit gutem Recht in der Kunst des 19. Jhhs. beobachten. Da stehen sich scheinbar unversöhnliche Gegensätze gegenüber. Noch ist es zu früh, sie auflösen zu wollen. Noch sind unter der Flagge der Ausdruckskunst viel zu verschiedene künstlerische Kräfte tätig. Aber der Zukunft ersteht da eine schwierige und zugleich fesselnde Aufgabe.

Nur meine keiner, daß er dem Kunstwerk selbst näher komme, wenn er von der Entscheidung ausgeht, ob es wesentlich aus dem Bewußten oder wesentlich aus dem Unbewußten erwachsen sei. Im Gegenteil verstellt man sich nur den Weg zu rechter Erfassung. Gerade wer sehen lernen will und fortschreitend immer mehr Merkmale eines Kunstwerks wahrnimmt, verliert sich ins Uferlose, wenn er bestimmen möchte, welche Züge vom Künstler mit Willen angebracht, welche ihm wie ein Geschenk vom Himmel zugefallen sind. Er hemmt sich selbst und setzt sich dauerndem Widerspruch aus.

Denn das ist ja der Einwand, auf den immer wieder jeder Versuch stößt, die einzelnen Züge eines Kunstwerks sich zu verdeutlichen: ob man denn meine, daß der Schöpfer des Kunstwerks selbst alle diese Züge im Auge gehabt, ob er sie mit Willen angebracht habe.

Nicht nur Laien wehren es ab, einem Künstler so viel Absicht zuzumuten. Mit diesem Einwand werden gern alle feiner prüfenden, tiefer eindringenden Versuche totgeschlagen, die künstlerischen Ausdrucksmittel einer Dichtung, aber auch jeder andern Art künstlerischer Leistung zu erfassen.

Zu entscheiden ist selbstverständlich niemals, wieviel von den Zügen eines Kunstwerks seinem Schöpfer bewußt geworden ist, noch weniger, wieviele er mit Bewußtsein gesucht und gefunden hat. Zuzugeben ist unbedingt, daß ein Künstler seinem Werk mancherlei zuführen kann, was er selbst nicht sieht und sich verstandesmäßig gar nicht klarmachen könnte. Um so empfehlenswerter ist, beim Nachweis der Ausdrucksmittel die Frage völlig auszuschließen, ob der Künstler sie wissentlich oder unwissentlich angebracht hat. Überhaupt also nicht auszugehen von der Frage, was der Künstler wollte, sondern sich zu bescheiden bei der Feststellung der Eigenschaften, die sich dem sorgsamen Beschauer ergeben, der Merkmale, die man sieht, wenn man sehen gelernt hat. Wozu soll alles, was in allmählichem Fortschreiten der Kunstforschung an der Sixtinischen Madonna erschaut wurde, wie absichtliche Formung Raffaels genommen werden? Kaum dürfte er sich vor, während und auch nach der Arbeit an der Sixtina die künstlerischen Probleme, die er tatsächlich mit ihr löste, so verdeutlicht haben, wie wir es heute, dank vor allem der Forschung Wölfflins, tun.

Zuweilen mag gerade das Wertvollste und Neuste an dem Ganzen der künstlerischen Wirkung eines Kunstwerks seinem Schöpfer gar nicht aufgehen. Im tiefsten Sinne trifft dann Otto Ludwigs Wort zu: „Ein Bild wird erst durch den Beschauer fertig". Immerhin aber unterschätze man nicht, was alles während langer Arbeit dem Künstler an seinem Werk bewußt wird. Der Laie macht sich von der Menge dieser Möglichkeiten keine Vorstellung, um so weniger als ja auch die ausführlichsten Mitteilungen von Künstlern über das Werden ihrer Werke noch lange nicht die ganze Reihe von Gefühlen, Gedanken und Willensregungen bezeichnen und versinnlichen, die sich im Laufe der Entstehung mindestens eines umfangreicheren Werkes ergeben. Gleichwohl sollte ein Blick in Hans Gerhard Gräfs mächtiges Sammelwerk „Goethe über seine Dichtungen" (Frankfurt a. M. 1901 ff.) auch den Laien warnen und ihn bewahren vor dem Glauben, daß ein großer Dichter sich viel weniger Gedanken über seine Gebilde mache als der Betrachter und Ergründer der künstlerischen Mittel.

Ein klassischer Fall der Mißverständnisse, denen sich Forscher aussetzen, wenn sie sich nicht begnügen, mit ungemeinem Scharfsinn den Reichtum künstlerischer Züge eines großen Dichters zu ergründen, sondern ihn zurückführen auf bewußtes Schaffen, ist die Aufnahme, die nicht nur bei Gegnern, auch bei nächsten Genossen und Freunden einem Bilde von Shakespeares Kunst erstand, wie es von den Brüdern Schlegel vertreten wurde.

Die beiden Schlegel entdeckten an Shakespeares Werken weit mehr Kunst als ihre Vorläufer dem Genie Shakespeares zugetraut hätten. Solcher Reichtum an künstlerischen Ausdrucksmitteln war auch den höchsten Leistungen des klassischen Dramas anderer Völker fremd. Die Schlegel beschieden sich nicht ihn festzustellen, sondern im gewollten Widerspruch zu einer noch immer lebendigen Ansicht, zu der Annahme, Shakespeare sei zwar ein Genie, aber zugleich ein kunstloser Barbar, legten sie besonderes Gewicht auf das bewußte Können Shakespeares. Diese Wendung, geboren aus der Stimmung des Kampfes für Shakespeare und gegen seine Verkleinerer, trug ihnen so viel Widerspruch ein, daß sogar das eigentlich wertvolle Ergebnis ihrer Forschung, der Nachweis der unvergleichlich vielgestaltigen Ausdrucksmittel Shakespeares, in Gefahr geriet. Obendrein verstärkte sich in solchem Widerspruch der Glaube an die naturhafte Unbewußtheit alles künstlerischen Schaffens.

Novalis äußerte sich nicht häufig über Shakespeare, ganz im Gegensatz zu seinen romantischen Genossen. Aber eine seiner wenigen Kundgebungen über Shakespeare (in Minors Ausgabe 2, 245 f.) ist eine ausdrückliche Verwahrung gegen Shakespeares Bewußtheit. Shakespeare ist für Novalis kein Kalkulator, kein Gelehrter. Er hält den Brüdern Schlegel vor, sie übersähen, indem sie von der Absichtlichkeit und Künstlichkeit der Werke Shakespeares redeten, daß die Kunst zur Natur gehöre und gleichsam die sich selbst beschauende, sich selbst nachahmende, sich selbst bildende Natur sei. Klingt das, als wolle Novalis in Shakespeare nur eine Verkörperung der Naturpoesie erkennen, so belehrt der weitere Verlauf seiner Äußerung, daß er tiefer blickt. Ihm ist Shakespeare eine mächtige, buntkräftige Seele, deren Erfindungen und Werke, wie Erzeugnisse der Natur, das Gepräge des denkenden Geistes trügen und in denen auch der letzte scharfsinnige Beobachter noch neue Übereinstimmungen mit dem unendlichen Gliederbau des Weltalls, Begegnungen mit spätern Ideen, Verwandtschaften mit den höheren Kräften und Sinnen der Menschheit finden wird. „Sie sind sinnbildlich und vieldeutig, einfach und unerschöpflich, wie jene (die Erzeugnisse der Natur), und es dürfte nichts Sinnloseres von ihnen gesagt werden können, als daß sie Kunstwerke in jener eingeschränkten, mechanischen Bedeutung des Wortes seien." Novalis meint Kunstwerke, die auf Künstelei des Verstandes, des bloß räsonierenden Geistes beruhen.

Entfernt man, was an Novalis' Worten Sprache seines Zeitalters ist, so ergibt sich auch aus ihnen, daß der Forschung zugestanden werden muß, an Shakespeares Werken Züge und Beziehungen festzustellen, die niemals Shakespeare selbst ins Bewußtsein getreten waren. Dagegen erschiene ihm ein Shakespeare, der all das mit Willen in seine Schöpfungen hineingeheimnißt hätte, wie ein künstelnder Räsoneur. So erschien ihm der Shakespeare, von dem die Schlegel meldeten, und er erschien ihm so, weil die Schlegel den Eindruck nicht weislich vermieden, als erklärten sie alles, was ihnen an Shakespeares Werken aufgegangen war, für Ergebnis von dessen Absicht.

Den Gefahren, denen sich die Schlegel in der Würdigung Shakespeares aussetzten, erliegt noch viel unbedingter, wer an Kunstwerke mit der Frage herantritt: was hat der Künstler gewollt und hat er es geleistet? Vor Jahren machte sich schon der „Simplizissimus" lustig über die Pedanterie dieser Fragestellung. Sie wird gleichwohl noch oft zur Grundlage eines Werturteils gewählt.

Um nicht mißverstanden zu werden, bemerke ich ausdrücklich, daß etwas ganz anderes meint, wer vom Kunstwollen eines Künstlers, eines Zeitalters oder eines Volkes spricht. Kunstwollen in dem Sinne, wie neueste Erforschung der bildenden Kunst den Begriff verwertet, umfaßt alles, was einem Künstler oder einem Kunstwerk entscheidenden Anstoß gibt bei der Wahl der Ausdrucksmittel, was etwa engen Anschluß an die Wirklichkeit oder freies Gestalten des Unwirklichen bedingt. Und dieser Begriff des Kunstwollens denkt nur zum kleinsten Teil an bewußtes und absichtliches Suchen. Als Kunstwollen wird auch gefaßt, was nur notwendiges Ergebnis des seelischen Zustandes eines Volkes oder einer Zeit oder eines einzelnen Künstlers ist. W. Worringer, der im Anschluß an Alois Riegl den Begriff des Kunstwollens besonders geläufig machte, nennt ihn (Abstraktion und Einfühlung, 11. Aufl., München 1921 S. 12) den „zweckbewußten Trieb, der der Entstehung des Kunstwerkes vorangeht". Worringer verwertet für Kunstwollen auch die Wendung „Wille zur Form". Als „Formwille" erscheint jetzt der Begriff vielfach auch bei Erforschern der Dichtkunst.

Anders verhält es sich mit der oben wiedergegebenen Frage. Sie meint die letzten Absichten, die ein Künstler mit seinem Werk im Auge hatte. Unentschieden läßt sie nur, ob diese Absichten

aus seinen eigenen Bekenntnissen erfahren oder aus dem Kunstwerk erschlossen werden sollen. Im zweiten Fall eröffnet sich der Willkür des deutenden Beurteilers freie Bahn. Ein sicheres Ergebnis bleibt völlig ungewiß. Aber auch im ersten Fall kann sich des Bedenklichen genug einstellen.

Kein ernster Forscher wird verzichten wollen auf die Äußerungen eines Künstlers, die dessen Werk zu deuten bestimmt sind. Ungeprüft indes dürfen sie nie hingenommen werden, am wenigsten, wenn die Ziele in Frage stehen, die ein Künstler sich setzt. Beim Erstehen eines Kunstwerks kann ein Ziel genau festgelegt sein und tatsächlich doch ein ganz anderes, und zwar ohne daß der Künstler es merkt, am Ende erreicht werden. Ist der Künstler auch sonst Selbsttäuschungen ausgesetzt, so greift er besonders leicht fehl, wo er von den Absichten berichtet, die er mit einem Kunstwerk verfolgt. Die unzweideutigste Sprache, in der er diese Absichten aussprechen kann, ist die Sprache des Kunstwerks selbst. Der Künstler wird zum Übersetzer und nimmt alle Gefahren einer Übersetzung auf sich, wenn er das Kunstwerk aus dessen künstlerischer Sprache in eine deutende und erklärende Sprache überträgt. Er wird Kommentator, und zwar ein voreingenommener und zugleich einer von eingeschränktem Weitblick.

Längst harrt der Wissenschaft die Aufgabe, im Zusammenhang zu prüfen, wieweit sich Goethe in der Deutung seiner Dichtungen vergriffen hat und in dem Berichte von den Absichten, die er mit ihnen verfolgte. Es gibt jedoch noch viel schlagendere Belege für den beträchtlichen Gegensatz, der bestehen kann zwischen einer Dichtung und den Zielen, die ausdrücklich vom Dichter für sein Werk in Anspruch genommen werden. Ich meine Emil Zola.

Zola entwickelte die Lehre vom Experimentalroman. Sie soll aller Arbeit der Phantasie ein Ende und an die Stelle der Phantasie Verwertung wissenschaftlicher Erkenntnis setzen. Vererbung und Umwelt bedingen für Zolas materialistische Anschauung den Charakter, ja den Lebensgang des Menschen. Zola teilt seinen Gestalten eine bestimmt umgrenzte Vererbung zu. Dann läßt er diese im guten oder im schlimmen Sinn erblich belasteten Menschen sich in einer Umwelt bewegen, die ihm selbst bis in ihre kleinsten Umstände geläufig ist. Die Umwelt mit ihren festen Zügen bestimmt das Schicksal der Menschen Zolas, soweit nicht Vererbung es bedingt. Alles läuft mithin auf scharfsinnige Errechnung hinaus, die ihrerseits zum großen Teil in genauer Beobachtung einer Umwelt wurzelt.

So mindestens meint es Zolas Lehre. Ohne Zweifel ist bei ihm von der Durchführung dieser Lehre viel zu verspüren, besonders in der langen Reihe der „Rougon-Macquart". Daneben aber läßt sich etwas durchaus Gegenteiliges vernehmen. Zolas Romane, die auf alle Phantasie verzichten und nicht auf Phantasie ruhen wollen, steigen nicht bloß zu mächtigen Phantasiewirkungen empor, sie sind auch getragen von einer kühn ausschweifenden symbolischen Phantasie. Schon 1891 stempelte Hermann Bahr in seiner „Überwindung des Naturalismus" (S. 183 f.) Zola zu einer romantischen Potenz mit naturalistischen Instinkten. Der „puissant visionnaire de Médan" (wie ihn Bergerat nannte) sei sein Lebtag von der Rasse Viktor Hugos gewesen, nur mit einer Stendhalschen Revolte in seiner Seele. Seine Begierden atmen Zukunft, aber die Kräfte zu ihrem Dienste zieht er aus dem Vergangenen. S. Lublinski ging in seiner „Bilanz der Moderne" (Berlin 1904 S. 50 ff.) noch weiter. Er bezog sich auf eine Äußerung Otto Stoessls: Zolas Neigung zur Wissenschaftlichkeit lasse ihn sich ins Graue verlieren aus dem Leben, aber seine Leidenschaft tauche alles in die krassen Farben von Mord, Brand und tierischer Wollust, er verbinde das krasse Temperament eines romantischen Eroberers mit dem bürgerlichen Drang nach verläßlichen Werten. Lublinski steigerte diese Beobachtung.

3. Daniel Pöppelmann, Der Zwinger in Dresden.

Tollste Romantik im elektrisch grellen Licht der Gegenwart ist ihm Zolas Dichtung. In dem Verfasser der „Rougon-Macquart" erkennt er einen Schöpfer mythologischer Kosmogonien und vorsintflutlicher Ungeheuer, die vorgeben, Erscheinungen des zeitgenössischen Lebens zu sein. Lublinski ruft: „Moderne Warenhäuser, moderne Kneipen, moderne Eisenbahnen, moderne Bergwerke, eingehüllt in die Stimmungen einer diluvianischen Urzeit!"

Dämpft man auch das Übertriebene dieser Gegenüberstellungen, so bleibt doch bestehen, daß selten ein Künstler so durchaus anderes geleistet hat, als er wollte. Wer Zola nur nach den Grundsätzen seiner Lehre vom Experimentalroman bemäße, müßte ihn verurteilen, weil ihm seine Absicht gründlichst mißlungen ist. Lublinski tut es nicht und mit Recht. Er sucht Zolas künstlerische Größe dort, wo Zolas Phantasie sich ausleben konnte.

Der Fall Zola sollte vor der Fragestellung warnen: Was wollte der Künstler und hat er es erreicht? Mindestens soweit aus der Beantwortung der Frage unmittelbar eine Bewertung erschlossen wird. Er bezeugt, daß die Größe eines Künstlers ruhen kann in dem, was er grundsätzlich nicht wollte.

Noch ein Beleg aus ganz anderer Schicht der Kunst. Als Matthias Daniel Pöppelmann im Sinne seines Herrn, des starken August, den Dresdner Zwinger entwarf, erklärte er, nach dem Vorbild der Antike zu arbeiten. Dennoch entstand etwas durchaus Verschiedenes, etwas, das — wie Karl Justi sagt — in der Originalität zu jener Zeit seinesgleichen nicht hat. Soll nun wegen der Absicht, die dem Künstler vorschwebte, der Zwinger durchaus zum klassizistischen Werk gestempelt werden, das grundsätzlich keine neuen Wege ging? Oder soll ihm der Vorwurf erstehen, daß die eigentliche Absicht nicht erfüllt ist?

Bestreiten kann man allerdings, ob Pöppelmann es mit dem Anschluß an das römische Vorbild überhaupt ernst meinte. Wohl beruft er sich auf antike Muster, aber doch wohl nur im Sinne eines kühnen Neuerers, der sich gegen Angriffe schützen möchte, indem er einen Zusammenhang zwischen seinem eigenen Werk und anerkannten Leistungen aus alter Zeit herstellt.

Die „Vorstellung und Beschreibung des von Sr. Königl. Majestät in Pohlen, und Churfl. Durchl. zu Sachßen, erbauten so genannten Zwinger-Gartens Gebäuden", die von Pöppelmann 1729 veröffentlicht wurde, stellt ausdrücklich den Zwinger neben Bauten der Römer. Die Römer pflegten unter ihren andern erstaunenswerten Bauanstalten auch dermaßen große Staatspracht- und Lustgebäude aufzurichten, daß diese einen weiten Umkreis machten und viele andere Gebäude in sich beschlossen. Pöppelmann zählt auf: Rennbahnen, Fecht-, Ring-, Jagd-, Kampfplätze, Schaubühnen, bedeckte und unbedeckte Spaziergänge, Säulenreihen, Vorhöfe, öffentliche Tanz- und Gesellschaftssäle, Lustbäder, Speisegemächer, Kunstkammern, Büchersäle, Lustgerüste, Prachtbogen, staffelweis aufgebaute Sitzplätze zu Opern und Komödien, Wasserkünste, Gärten. Besonders aber hebt er hervor länglichrunde Schauburgen, „darinnen man zu öffentlichen Siegs-, Lust- und Prachtaufzügen, auch zu Vollziehung aller ritterlichen Leibesübungen zu Fuße, zu Pferde oder zu Wagen die vollkommenste Bequemlichkeit hatte".

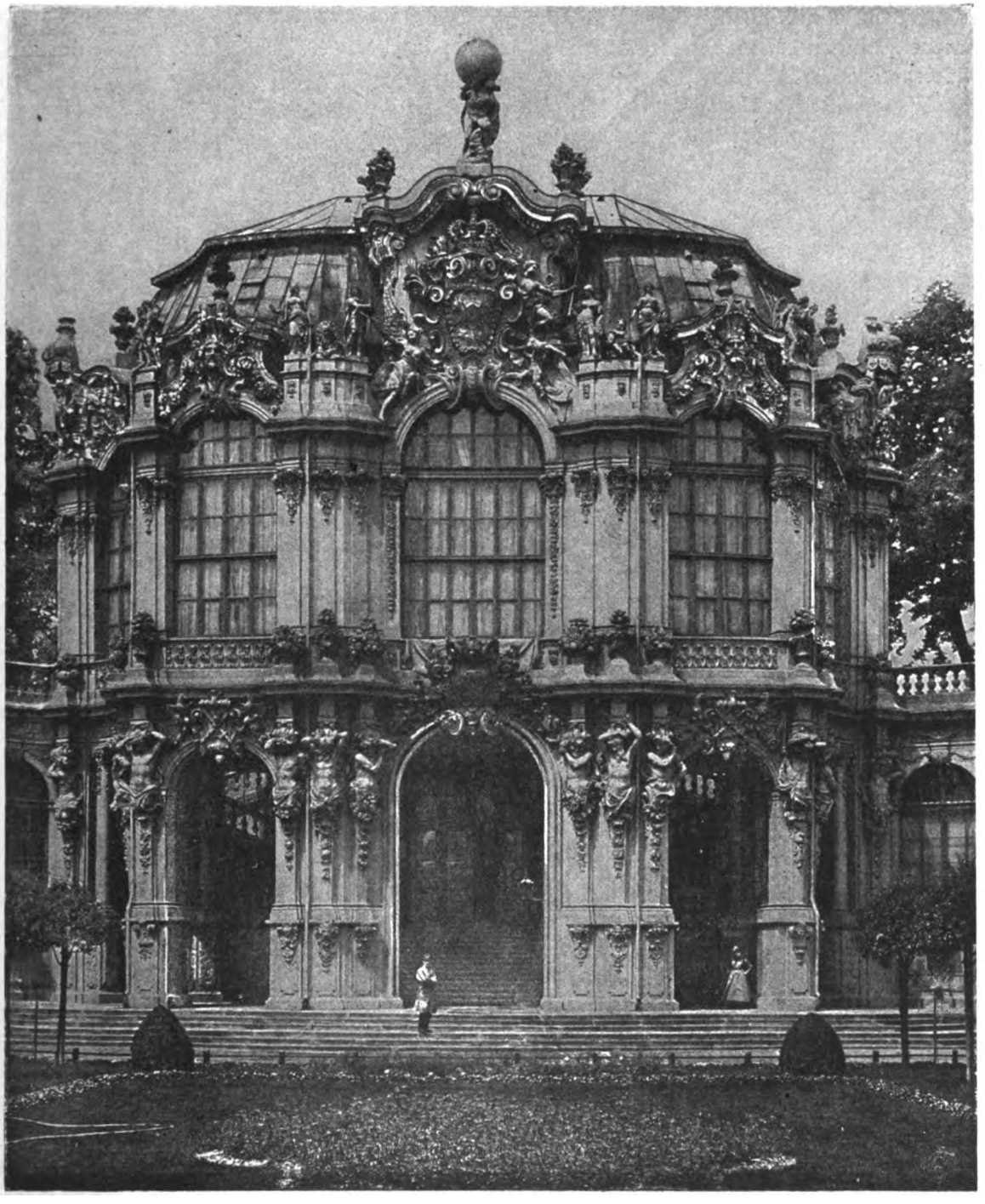
Eine Anmerkung verweist auf Vitruv und nennt als Belege solcher römischen Bauten: Thermen, Zirkus, Palästra, Theater, Kolosseum, Amphitheater usw. Für den Zwinger wird in Anspruch genommen, daß er alles in sich begreife, was in den aufgezählten römischen Erfindungen Prächtiges und Nützliches vorgekommen sei. Doch habe man die heutige Bauart genau dabei beobachtet.

Soll dieser letzte Satz entscheiden? Hebt er vielleicht den ganzen Aufwand von Gelehrsamkeit auf, der aus Vitruv geholt ist und dem Zwinger sein Lebensrecht erkämpfen soll? Er verhindert einen geistreichen Kunstkenner nicht, in dem Zwinger ein Werk klassizistischen Stils, kein Werk des Barocks zu erblicken. Stütze solcher Deutung ist die Ansicht, daß nur dort von Barock die Rede sein dürfe, wo mit Willen von der Antike abgegangen und etwas Neues gegen sie ausgespielt wird. Es bleibe dahingestellt, wie dann die Züge des Zwingers, die er mit Bauwerken des Barocks, überhaupt mit Barockkunst teilt, zu erklären sind. Dagegen setzt solche Deutung Pöppelmann wie den Zwinger dem naheliegenden Vorwurf aus, daß die Absicht, etwas recht und echt Antikes zu schaffen, gründlichst mißglückt sei. Daß also das nicht geleistet ist, was der Künstler gewollt hat. Auf diesen Abweg kann geraten, wer ein großes Kunstwerk nach den Absichten bewertet, die sein Schöpfer gehabt hat oder gehabt haben soll.

Minder grotesk und daher gefährlicher wirkt der Maßstab der erfüllten oder nicht erfüllten Absicht, wenn er an Goethes „Achilleis" angelegt wird. Pöppelmann kann immer noch sich hinter die Antike versteckt und seine Originalität preisgegeben haben, um sich und sein Werk zu schützen gegen die Überstrengen, die nur in der Nachahmung der Antike das wahre Heil erblickten. Deren gab es auch vor Winckelmann, sogar in Dresden. Pöppelmann opferte ja seine Ursprünglichkeit nur mit Worten, nicht in seiner Kunstleistung. Goethe aber wollte wirklich etwas möglichst Homerisches zustandebringen.

Am unzweideutigsten besagt das der Brief an Schiller vom 12. Mai 1798. Er verrät, daß Goethe sich entschlossen hatte, dem Vorbild auch darin zu folgen, worin es getadelt wurde, und sich zueigen zu machen, was ihm selbst nicht behagte. Nur dann könne er einigermaßen sicher sein, Sinn und Ton nicht ganz zu verfehlen, nur dann ihm ein Gedicht gelingen, das sich an die Ilias einigermaßen anschließe.

Der Erfolg ist bekannt. Ein philologischer Zeitgenosse Goethes formte das Epigramm, Goethes Absicht sei es gewesen, kein Vers solle in der „Achilleis" stehen, den Homer nicht könnte geschrieben haben; tatsächlich stehe fast keiner darin, den er geschrieben haben könnte.



4. Daniel Pöppelmann, Wallpavillon des Zwingers in Dresden.

Ein anderer fand, daß Antikes und Modernes sich in der „Achilleis" auf unleidliche Weise mische. Ein dritter stach einzelne Stellen heraus, die dem homerischen Charakter durchaus widersprechen.

Wilhelm Scherer hatte endlich den Mut, die „Achilleis" ohne den steten Seitenblick auf Homer zu genießen. Er hatte die Freude, in Emanuel Geibel und in Klaus Groth Gesinnungsgenossen zu finden, die gleich ihm das Werk hochschätzten. In den Anmerkungen zu seiner „Geschichte der deutschen Literatur" formte er dann das Wort: „Es wäre doch wohl ein schlechter Ruhm für Goethe gewesen, eine recht vollkommene Imitation zu liefern!"

Dies Wort eröffnet den Weg zu rechter Würdigung des Bruchstücks. Es enthält zugleich eine scharfe Ablehnung der Ansicht, daß ein Kunstwerk zu beurteilen sei nach der Erfüllung oder Nichterfüllung der Absichten seines Schöpfers. Obendrein steht hier nicht bloß in Frage, ob und wieweit Goethe sich geirrt hat, als er von den Zielen seiner Dichtung berichtete. Sondern in diesem freilich nicht gewöhnlichen Fall ergibt sich, daß auch bewußteste Absicht eines Künstlers überwältigt werden kann durch Kräfte, die in ihm ruhen und ihn auf unbeabsichtigte Wege führen.

Nur selten dürfte ein gleich schwieriger Fall begegnen. Desto deutlicher läßt er verspüren, wie gefährlich es ist, ein Kunstwerk nicht aus dem Eindruck, den es weckt, nicht aus den Zügen, die es an sich hat, nicht aus sich selbst zu erfassen, sondern sich sein Gefühl verwirren zu lassen durch das, was der Künstler selbst geäußert hat über seine Arbeit an diesem Kunstwerk.

Nicht also von solchen Äußerungen des Künstlers gehe der Forscher aus, sondern vom Kunstwerk selbst. Die Äußerungen aber messe er sorglich an den Ergebnissen, die ihm die Betrachtung des Kunstwerks geschenkt hat. Nur dann entgeht er der Gefahr, zusammen mit dem Künstler auf die Irrwege zu geraten, die dem Künstler sich eröffnen, wenn er sein Schaffen ins helle Licht des Bewußtseins rückt.

IV. DER DICHTER UND SEINE WELTANSCHAUUNG.

Die Frage nach dem Anteil bewußter und unbewußter Leistung am Erstehen eines Kunstwerks fällt ins Gebiet der Seelenlehre. Wer sie zu beantworten sucht, geht vom Kunstwerk weiter zu dessen Schöpfer. Ebenso verhält es sich folgerichtig mit der Frage, was der Künstler gewollt hat.

Der Wunsch, im Kunstwerk den Künstler zu erleben, ist begreiflich und weitverbreitet. Er entschuldigt das übermäßige Interesse, das an dem äußern Leben des Künstlers, an den Zeugnissen von diesem Leben, im weitern Verlauf an der Erkundung der Modelle genommen wird. Gerade der Laie möchte Näheres und Genaueres erfahren von dem Wesen, den Schicksalen, dem Weltbild des Künstlers. Er beobachtet in verschiedenen Werken eines Künstlers etwas Verwandtes. Von diesen Werken gehen Linien aus, die sich nur in einem einzigen Punkte zu treffen scheinen: in der Persönlichkeit ihres Erschaffers. Schon das Gefühl gestaltet sich ein Abbild dieser Persönlichkeit, wenn deren Werke in größerm Umfang dem Beschauer zum Erlebnis geworden sind.

Karoline von Humboldt schrieb am 6. Dezember 1823 an Wilhelm von Humboldt, man werde durch Schillers „Don Carlos" in eine andere Welt gehoben. In Posa, der für gemeine Naturen wahrscheinlich ein affektierter Charakter sei, erkennt Karoline den Widerschein von Schillers innerm Sonnenschein, die Glorie seines Geistes. Sie gibt zu, daß im „Don Carlos" Unziemlichkeiten seien. Doch müsse man in dem, der diese Charaktere schuf, den göttlichen Ursprung erkennen. „So geht's mir mit dem Dichter, so auch mit dem bildenden Künstler. Keine der wahrhaft großen oder tief menschlich rührenden Kompositionen des unsterblichen Raffael kann ich sehen, ohne daß ich nicht an ihn denken muß."

Karoline träumt sich in Raffael hinein: „Welche Fülle von Seligkeiten muß ihm die Brust erfüllt haben, wenn er die heilig blickenden Madonnen mit dem göttlichen Kinde, wie sie gleich Erscheinungen aus einem höheren Leben ihm in der Tiefe des Geistes vorgeschwebt haben, vermögend sich gefunden nach außen hin darzustellen, das Göttliche mit menschlichen Mitteln." So sei's den alten Künstlern zumute gewesen, wenn's ihnen gelang, die Götter- und Heroengestalten darzustellen, dem rohen Stein Form, Leben, beinahe Atem einzuhauchen.

Nicht nur Zweifelsüchtige mögen lächeln über die Gefühle, die den Künstlern von Karoline zugemutet werden. Sie teilt die Gesinnung, in der ein Vierteljahrhundert früher Wackenroder und dank ihm sein Freund Ludwig Tieck die andachtvollen Seelenstimmungen großer Künstler sich zu versinnlichen suchten.

Mannigfach enttäuscht durch Einblicke in das Schaffen von Künstlern und in die begleitenden Lebensgefühle dieses Schaffens, wollen viele heute nicht zugeben, daß auch dem gestaltenden Künstler das Schaudern als der Menschheit bestes Teil gilt. Um so eifriger ist man bemüht, Genaueres und Zuverlässigeres zu erfahren über den Seelenzustand des Künstlers, um desto gewisser in diesem Seelenzustand die Voraussetzung seiner Werke zu gewinnen.

Auch Dilthey hat die letzten seelischen Voraussetzungen im Auge, wenn er in seiner Arbeit über Goethe, unmittelbar nach den (S. 59 f. angeführten) Worten über das Erlebnis des

Künstlers („Das Erlebnis und die Dichtung, 3. Aufl. S. 200), bemerkt: „Das höchste Verständnis eines Dichters wäre erreicht, könnte man den Inbegriff der Bedingungen in ihm und außer ihm aufzeigen, unter denen die sein Schaffen bedingende Modifikation des Erlebens, Verstehens, Erfahrens entsteht, und den Zusammenhang umfassen, der von ihr aus Motiv, Fabel, Charaktere und Darstellungsmittel gestaltet." Ohne Zweifel beabsichtigte Dilthey selbst, die schwere Aufgabe im Falle Goethes zu lösen. Wirklich eröffnet er den letzten Absatz der Arbeit über Goethe mit den Worten: „So führen uns die Dichtungen Goethes immer zurück auf den großen Menschen, der in ihnen zu uns redet."

Dilthey bleibt nicht stehen bei einem Gesamtgefühl von der Persönlichkeit Goethes, das wachgerufen wird durch Goethes Werke und durch Goethes Selbstbekenntnisse. Er weckt den Anschein, leisten zu wollen, was psychologische Forschung auf dem Gebiet künstlerischen Schaffens wie auf andern anstrebt. Sie möchte erklären; sie möchte nachweisen, warum alles so geworden ist und nicht anders.

Zwei verschiedene Wege einer Kunstbetrachtung, die vom Werk zum Künstler weitergeht, tun sich auf. Einmal gilt es nur, die gemeinsamen Züge der vielen Werke eines einzigen Künstlers zu einem geschlossenen Bilde zusammenzutragen. Das anderemal wird eine Persönlichkeit ergründet, die sich vermöge ihrer seelischen Beschaffenheit zu ihren Werken verhält wie Ursache zur Wirkung. Die Bedenken, die jeder Feststellung eines Kausalnexus erstehen, wurden hier schon erwähnt. Noch viel schwerer als bei Gelegenheit des sogenannten Einflusses machen sie sich bemerkbar, wenn das Kunstwerk als Folge der seelischen Artung eines Künstlers genommen wird, so wie diese Artung sich in dem Betrachter spiegelt. Wehren sich lebende Künstler gegen den Nachweis von Einflüssen, die auf sie gewirkt haben sollen, so wehren sie sich nicht weniger kräftig gegen seelische Zergliederungen, die aus dem Kunstwerk die Persönlichkeit des Künstlers erschließen und die zur Voraussetzung des Kunstwerks machen, was ihnen als wesentlicher Zug der Persönlichkeit aufgegangen ist. Nicht bloß Gottfried Kellers mißtrauisch-borstige Abwehr aller Versuche, seine Persönlichkeit aus seinen Werken zu erfassen, braucht hier herangezogen zu werden. Verwiesen sei auf Kellers Brief an Julius Rodenberg vom 22. Juli 1882 und auf dessen Äußerungen gegen Otto Brahm. Belege für verwandte Einsprüche der Dichter gegen psychologische Zergliederung ihrer Persönlichkeit sollen im weitern Verlauf erscheinen.

Minder gefährlich ist der erste Weg. Er begnügt sich, den Werken eines Dichters die Züge zu entnehmen, die auf ausgesprochene seelische Neigungen hinweisen. Genau besehen geht es nur auf Feststellung von Stileigenheiten hinaus. Geprüft wird etwa, ob Licht- und Farbenempfindungen vorherrschen oder Vorstellungen des Gehörs-, des Geruchs-, des Geschmacks-, endlich des Tastsinns. Ob innerhalb der Gesichtseindrücke Umfangreiches oder Kleines bevorzugt wird. Breite und Knappheit, Klarheit und Verschwommenheit, stetiger und sprunghafter Gedankenbau ergeben sich ferner als Kategorien. Durchaus sind das Mittel, die vor allem einer Erfassung der Merkmale des Kunstwerks dienen. Recht unsicher bleibt von ihnen der Weg zu der Seele des Dichters, also zu dem Ganzen, das den Brennpunkt der vielen Strahlen bedeuten soll, der zweite Weg.

Zumal auf dem Gebiet der deutschen Romantik hat man viel gesammelt zur Erschließung der Seh- und Hörneigungen einzelner Dichter. W. Steinerts Arbeit „Ludwig Tieck und das Farbenempfinden der romantischen Dichtung" (Dortmund 1910) berichtigte ältere flüchtigere Beobachtung und ordnete übersichtlich einen umfangreichen Stoff. Besonders gern wurde neben dem Reichtum romantischen Dichtens von Farbe und Licht die Vorliebe der

Romantik für Musikalisches, also für akustisches Erleben der Welt untersucht. Als wichtige Besonderheit ergab sich die Neigung, Gehörtes und Gesehenes zu vertauschen, also das Farbenhören und Klängesehen. Ob freilich der dichterische Brauch und die Gewohnheit, im sprachlichen Ausdruck von einem Sinnesgebiet in ein anderes überzugehen, auf eine mehr oder minder ungewöhnliche Veranlagung, auf tatsächliche Synästhesie, zurückgeführt werden darf, bleibt im einzelnen Fall auch nach mühsamer Prüfung zweifelhaft. Liegt ein Zwang vor, dem der Dichter sich nicht entziehen kann, oder nur eine Vorliebe für Verkettung von grundverschiedenen Eindrücken? Gerade der Feinfühlige, der Mensch von empfindlicher Eindrucksfähigkeit sucht gern nach einem ungewöhnlichen Ausdruck seiner Empfindungen, der das Außergewöhnliche seines Erlebens bezeichnet. Wieweit er dabei willkürlich verknüpft, wieweit er wirkliche Erlebnisse vorbringt, ist kaum zu entscheiden.

In umfassender Weise suchte Richard Müller-Freienfels den zweiten Weg zu beschreiten und den Zusammenhang von Persönlichkeit und künstlerischem Ausdruck zu erfassen, zugleich auch die verschiedenen Möglichkeiten dieses Zusammenhangs in Gruppen zu ordnen.

Sein Buch „Persönlichkeit und Weltanschauung" (Leipzig, Berlin 1919) greift sogar noch beträchtlich weiter aus. Er möchte nicht nur die innern Beziehungen klarlegen, in denen zu der seelischen Eigenart eines Menschen dessen künstlerischer Stil steht, auch der Zusammenhang von seelischer Eigenart mit religiöser und philosophischer Weltanschauung wird einbezogen. Er ist sich bewußt, daß diese Fragen bisher höchstens an Einzelfällen, niemals systematisch und grundsätzlich behandelt worden seien. Er ist überzeugt, daß die typischen Formen des menschlichen Geisteslebens notwendige Auswirkung ebenso verschiedener Typen menschlicher Veranlagung bedeuten.

Solche Betrachtungsweise stellt sich bewußt in Gegensatz zu dem Brauche, die Persönlichkeit und ihr Werk als etwas zeitlich Bedingtes zu nehmen. An die Stelle einer Synthese, die auf einem Nacheinander in der Zeit fußt, tritt eine Verknüpfung von Persönlichkeiten nach ihrer Zugehörigkeit zu seelischen Kategorien. Die einzelne Persönlichkeit hingegen erscheint als Kreuzung der Kategorien, die von Müller-Freienfels im Sinn und nach den Ergebnissen differentieller Psychologie aufgestellt werden. So dient Müller-Freienfels' Verfahren auch der Analyse.

Im Vordergrund von Müller-Freienfels' Leistung steht die Bestimmung der seelischen Kategorien. Er fasst sie als Typen, die nicht Klassen sein sollen, nicht irgendwelches Schematisieren anstreben. Im Anschluß an William Stern erblickt Müller-Freienfels (S. 11 ff.) im psychologischen Typus eine vorwaltende Veranlagung psychischer oder psychophysischer Art, die einer Gruppe von Menschen in vergleichbarer Weise zukommt, ohne daß diese Gruppe eindeutig und allseitig gegen andere Gruppen abgegrenzt wäre. Besonders betont er, daß der Bereich der typischen Züge nur einen Teil des Lebens der Persönlichkeit ausmache. Der Typus ist also keine starre Form, die sich nie verleugnet.

Vermieden wird durch solche Fassung des Begriffs Typus nicht nur Beeinträchtigung des seelischen Reichtums der Persönlichkeit. Die Persönlichkeit wird auch nicht von vornherein einem seelischen Zwang unterworfen, der sie zum bloßen Werkzeug einer engumgrenzten Anlage macht, ihr jede Selbstbestimmung verböte.

Immerhin überwiegen in Müller-Freienfels' Darlegung die Umstände, die bei der Bildung einer Persönlichkeit den Geist binden, beträchtlich alle Mittel geistiger Selbstbestimmung. Neben den Umständen, die von außenher wirken (Nahrung, umgebende Natur, gesellschaftliche Umwelt, Erziehung, dauernde Zweckeinstellungen, wie der Beruf) erscheinen (S. 21) als Um-

stände, die im Ich wurzeln, allgemeine und besondere Vererbung, geschlechtliche Beschaffenheit, Änderungen durch allmähliche Reifung und durch Erkrankung, durchaus also Erscheinungen, auf die der Mensch, den sie bilden und gestalten, geistig nicht einwirken kann; dann endlich kommt eine einzige Gruppe, in der die Selbstbestimmung Raum findet: bewußte Selbsterziehung. Eine unverkennbare Neigung zu der Annahme vorzüglich stofflicher Bedingtheit des Menschen ist in Müller-Freienfels vorhanden.

Geschieden werden Typen des Affekt- und des Intellektlebens. Dort erscheinen die Typen des herabgesetzten und des gesteigerten Ichgefühls, der verneinenden (aggressiven) und der bejahenden (sympathischen) gesellschaftlichen Affekte, dann der erotischen Gefühle. Hier die Typen der Stellungnahme (Gefühls-, Willens- und Verstandesmenschen), die Statiker und Dynamiker, die Grundtypen des intellektuellen Lebens (Religion, Künste, Philosophie) und ihre Abschattungen wie (Spezielldenker und Typendenker, Vereinheitlicher und Pluralisten), Typen der vorherrschenden Sinnesgebiete (Visuell-Motoriker, Rein-Visuelle, Auditorisch-Motorische, Rein-Auditorische), zuletzt abnorme Erscheinungen (Mystik, Ekstase, fausse reconnaissance, Halluzinationen, Farbenblindheit, Synästhesien).

Wertvoll ist an Müller-Freienfels' Arbeit die Vielseitigkeit der festgestellten Typen und typischen Gegensätze. Natürlich gibt er zu, daß noch andere Typen gefunden werden können. Hier aber ist vor allem wichtig, wieweit der Ergründung und Erkenntnis künstlerischer Tätigkeit seine Feststellungen dienen und wieweit sie Versuche überholen, die mit andern Mitteln die durchgehenden Züge künstlerischen Gestaltens aufzeigen möchten. Ob ein psychologisches Erfassen der schöpferischen Künstlerpersönlichkeit, wie es von Müller-Freienfels geübt wird, besonders die Versuche überholt, am Kunstwerk typische Züge festzuhalten und die Eigenschaften des Kunstwerks in Worte umzusetzen.

Müller-Freienfels spricht sich selbst (S. 50 f.) über diese Frage aus. Er leugnet nicht den Wert einer Methode, die sich bloß an die nichtpsychologischen Gegebenheiten hält. Die Kunstwissenschaft erforschte, sagt er, die Stile als objektive Tatsachen und fragte höchstens gelegentlich, ob eine innere Beziehung zwischen den Stilen und den sie schaffenden Künstlern bestünde. Diese objektive Art der Kunstbetrachtung behaupte eine immanente, objektive, von jeder Subjektivität losgelöste Gesetzlichkeit der Stilentwicklung. Freilich sei vielfach die scheinbare Objektivität nur durch gewaltsame Abstraktion erzielt worden und daher gleiche solches Verfahren dem des Botanikers, der seine Wissenschaft bloß auf Erforschung der Blüten, unter vollständiger Vernachlässigung der Wurzeln und Schäfte, beschränken wollte. Er benutzt gleichwohl dankbar die reiche Vorarbeit der Kunsthistoriker, verlangt aber, daß die psychologische Betrachtungsweise als mindestens gleichberechtigt anerkannt werde. Denn schwankender sei der Boden, auf den sie bauen; der Psychologe aber dringe in dunklere Gründe vor und entwirre verwickeltere Knäuel.

Schade, daß Müller-Freienfels diese Dinge nicht ausführlicher erörtert. Sicherlich wird er der Erforschung künstlerischer Züge des Kunstwerks nicht ganz gerecht. Längst ist man über die bloße Bestimmung und Umgrenzung von Stilen hinausgelangt. Außerordentliches wurde geleistet in Versuchen, Grundbegriffe zu finden, mit deren Hilfe alle wesentlichen Züge eines Kunstwerks festgehalten werden können. Der tatsächliche Gegensatz zwischen solcher Ergründung des Kunstwerks und der Methode der Psychologie, wie sie von Müller-Freienfels geübt wird, liegt sicherlich nicht da, wo ihn Müller-Freienfels ansetzt. Besser sehen lernen sollen wir durch ihn wie durch die neue Kunstwissenschaft. Nur leitet er den Blick des Beschauers, der gar nicht lange genug beim Kunstwerk verweilen kann, sehr rasch weiter auf den Schöpfer

5. Millet, Der Sämann. Lithographie.

6. Van Gogh, Der Sämann. Gemälde.

des Kunstwerks und macht etwas eilig die Merkmale, die ihm am Kunstwerk aufgehen, zur Folge einer bestimmten seelischen Anlage.

Gleich Wölfflin arbeitet auch Müller-Freienfels zum Zweck wechselseitiger Erhellung mit dem Vergleich von Gegenstücken. Er stellt neben F. Millets „Sämann" die Nachschöpfung von van Gogh (S. 170). Er bemerkt, wie die stillen, unbewegten Farbflächen, durch die Millet den Acker kennzeichnet, bei van Gogh zu einer in flackernder Unruhe schräg hinlodernden Flucht werden. Der Himmel wird zum unruhigen Tanz von Strichen um das Haupt des schreitenden Mannes. Der Körnersack, bei Millet wenig gegliedert, löst sich in durcheinanderquirlende Linien. Alles bis zu den Umrissen des Hutes und der Kleidung wird Bewegung, Unruhe, Hast. An diesen Gegensätzen der Gestaltung erkennt Müller-Freienfels den gemessenen Pathetiker Millet und den bis zum Pathologischen in Bewegtheit ausschweifenden van Gogh. Die Änderungen van Goghs entsprangen nicht zufälligen Launen, sondern waren der notwendige Ausdruck seines gehetzten, stürmischen Temperaments. So urteilt Müller-Freienfels, darum kann er in Millet einen Statiker, in van Gogh einen Dynamiker feststellen. Ich sähe dieses Beispiel gern nachgeprüft von Wölfflin oder von einem seiner Gefolgsleute.

Auffallen mag, daß Müller-Freienfels bei der Festsetzung seiner Typen, vor allem im seelischen Verhalten des Philosophen, nicht die berühmte Aufstellung dreier Typen philosophischer Weltanschauung berücksichtigt, die von W. Dilthey versucht worden ist. Ich fasse Diltheys Ausführungen knapp zusammen, und zwar nach Diltheys Darlegung in der „Kultur der Gegenwart" (Teil 1, 6, 58 ff.).

Die drei Typen sind: Materialismus und auf Naturerkenntnis gegründeter Positivismus; objektiver Idealismus; Idealismus der Freiheit.

Dem ersten Typus gehören an: Demokrit, Lukrez, Epikur, Hobbes, die Enzyklopädisten, der moderne Materialismus, Comte, Avenarius.

Dem zweiten: Heraklit, die strenge Stoa, Spinoza, Leibniz, Shaftesbury, Goethe, Schelling, Schleiermacher, Hegel.

Dem dritten: Platon, die hellenistisch-römische Philosophie der Lebensbegriffe (Cicero), die christliche Spekulation, Kant, Fichte, Maine de Biran und die ihm verwandten französischen Denker, Carlyle.

Der erste Typus erklärt die geistige aus der physischen Welt. Er will die Wirklichkeit erkennen und studiert deshalb die Natur. Kausalität, aber nicht Wert und Zweck finden in ihm Raum. In der Anschauung der Wirklichkeit überwiegt ja die physische Welt an Ausdehnung und Kraft derart, daß die geistigen Lebenseinheiten bloß wie Interpolationen im Text der physischen Welt erscheinen. Nur die Erkenntnis der physischen Welt hat ferner an Mathematik und Experiment Hilfsmittel, das Ziel des auffassenden Verhaltens zu erreichen.

Wird der phänomenale Charakter der physischen Welt vom kritischen Standpunkt erkannt, so setzen sich Naturalismus und Materialismus um in naturwissenschaftlich bestimmten Positivismus.

Im zweiten Typus wird die Weltanschauung bestimmt von dem Verhalten des Gefühlslebens. Wert der Dinge, Lebenswerte, Bedeutung und Sinn der Welt sind Begriffe dieses Typus. Die ganze Wirklichkeit erscheint als Ausdruck eines Innern und wird gefaßt als Entfaltung eines unbewußt oder bewußt wirkenden seelischen Zusammenhangs. In dem vielen geteilten, eingeschränkten Einzelwirkenden wird ein ihm immanentes Göttliches erblickt, das nach dem im Bewußtsein auffindbaren Verhältnis teleologischer Kausalität die Erscheinungen bestimmt. So entstehen objektiver Idealismus, Panentheismus, Pantheismus.

Der dritte Typus bestimmt die Weltauffassung aus dem Willensverhalten. Unabhängigkeit des Geistes von der Natur oder Transzendenz des Geistes ist Voraussetzung. In der Projektion auf das Universum bilden sich die Begriffe: göttliche Personalität, Schöpfung, Souveränität der Persönlichkeit dem Weltlauf gegenüber.

Jede dieser drei Weltanschauungsformen enthält im Gebiet gegenständlichen Auffassens eine Verbindung von Welterkenntnis, Lebenswürdigung und Grundsätzen des Handelns. Ihre Macht wurzelt in der innern Einheit, die durch sie der Persönlichkeit in deren verschiedenen Leistungen ersteht. Jede hat Anziehungskraft und Möglichkeit folgerichtiger Entwicklung, weil sie das vieldeutige Leben gedankenmäßig erfaßt vom Standpunkt einer der drei Verhaltungsweisen nach dem in ihr enthaltenen Gesetz.

Die drei Typen Diltheys mißversteht und sie recht zu nutzen verhindert nur, wer sie mit Comtes Versuch zusammenhält, drei Stufen der Entwicklung des Menschengeists nachzuweisen, eine theologische, eine metaphysische und eine positive. Ganz gleichgültig ist dabei, ob Dilthey, als er seine Typenlehre schuf, von Comte Anregung erfahren hat oder nicht.

Seelenkundlich nach der Art und Weise von Müller-Freienfels oder der differentiellen Psychologie ist Diltheys Dreiteilung nicht. Sie bestimmt ausschließlich drei verschiedene Möglichkeiten im Verhalten des Geistes, ohne deren seelische Bedingtheit ergründen zu wollen. Wieweit eine bestimmte seelische Anlage den Menschen zu dem einen oder zu dem andern Typus hindrängt, erwägt Dilthey gar nicht. Darum hat es wenig Zweck, in Müller-Freienfels' Typensammlung die Stellen aufzusuchen, wo seine Typen sich mit Diltheys Typen berühren

oder gar decken. Wenn Müller-Freienfels (S. 149 ff.) nach den Kategorien der Psychologie erstens Gefühls-, zweitens Willens- und Tatmenschen, drittens Verstandesmenschen scheidet, so erinnert die Dreiteilung an Diltheys drei Typen. Aber Dilthey wirft die Frage gar nicht auf, ob etwa seine Idealisten der Freiheit durchweg Willensmenschen seien. Oder ob die objektiven Idealisten als Gefühlsmenschen gelten dürfen oder gar die Materialisten und Positivisten als Verstandesmenschen. Wirklich dringt Müller-Freienfels eine Schicht tiefer. Aber bringt er auch, indem er von der Feststellung eines Tatbestandes geistigen Lebens weiterschreitet zu dessen seelischen Voraussetzungen im Menschen, wesentlich vertiefte Einblicke in die Zusammenhänge des geistigen Lebens? Ist — schlicht gesprochen — aus Diltheys Typenlehre nicht mehr zu lernen, schafft sie nicht mehr Ordnung und Übersicht, ist sie nicht schlechthin fruchtbarer als die Methode der differentiellen Psychologie? Dilthey gründet seine drei Typen nach seinem eigenen Bekenntnis nur auf geschichtliche Induktion. Das heißt: ihm ergeben sich die drei Typen aus jahrzehntelanger Prüfung philosophischer Denkmöglichkeiten. Er wendet nicht eine bestehende Reihe von seelischen Kategorien an, sucht nicht nach Belegen für diese Kategorien innerhalb der Philosophen der Welt, sondern vereinfacht tatsächlich eine Überfülle von Erscheinungen, indem er sie in wesentlich verschiedene Gruppen bringt. An eine Vergewaltigung der einzelnen Persönlichkeit denkt er nicht von ferne. Er eröffnet nur tiefe Einblicke in Zusammenhänge, die zwischen scheinbar grundverschiedenen Menschen bestehen und die sich dem Forscher gleichwohl unversehens von ganz anderer Seite her auftun können, etwa wie der Zusammenhang von Goethe und Shaftesbury.

Ausdrücklich verwahrt sich Diltheys Schüler Hermann Nohl (Die Weltanschauungen der Malerei, Jena 1908 S. 11 Anm. 1) gegen die Annahme, die drei von Dilthey festgestellten Weltanschauungsrichtungen gingen auf Charakterunterschiede zurück. Nicht Subjektivitäten, sondern Wirklichkeiten lägen vor. Dilthey fuße auf geschichtlicher Analyse, die von geschichtlichen Zusammenhängen und von Zusammengehörigkeitsgefühlen der Systeme ausgehe. Letzte Grundlage sei freilich Analyse des Tatbestandes unseres seelischens Baus, in dem sich Erlebnis einer Außenwelt, die nur von außen erkannt werden kann, Erlebnis unserer Existenz als eines sinnvollen Ganzen im Gefühl, und Erlebnis der Willenshandlung, die ein unterdrücktes Objekt bedingt, verknüpfen, und zwar auseinander unableitbar.

Diltheys Typenlehre kann unmittelbar von der Philosophie und von deren Vertretern übertragen werden auf die Künste und die Künstler. Und zwar nicht bloß in dem beschränkten Sinn, daß auch innerhalb der Weltbetrachtung der Künstler die notwendigen drei Typen der Weltanschauung sich antreffen lassen. Sondern an den Gegensätzen künstlerischer Gestaltung sind Züge zu beobachten, die auf die eine oder auf die andere Stellung zur Welt hinweisen.

Dilthey selbst hatte sich zunächst an solche Verwertung seiner Typen nicht gewagt. Er dachte nur an den geistigen Inhalt von Kunstwerken und meinte daher, daß nur die eine Kunst, die solchen Inhalten durch das Wort Ausdruck verleihen kann, daß also nur Dichtung vom Standpunkt der Typenlehre gefaßt werden dürfe. Hermann Nohls Verdienst ist, seinen Lehrer weitergeführt zu haben. Nohl selbst berichtet über den letzten entscheidenden Schritt Diltheys in seiner Schrift „Typische Kunststile in Dichtung und Musik" (Jena 1915 S. 8 f.).

Dilthey hatte für die Malerei, weil sie keinen gedankenmäßigen Ausdruck hat, die Möglichkeit einer Anwendung seiner Typenlehre geradezu geleugnet. Nohl sucht dagegen in seinen „Weltanschauungen der Malerei" nachzuweisen, daß die entscheidenden Stilunterschiede, die in ihren Gegensätzen am deutlichsten sich fühlen lassen, etwa zwischen Velasquez, Raffael und Michelangelo, aus solchen verschiedenen Stellungen der Künstler zur Welt stammen.

Dilthey nahm die Lösung an in dem Sammelwerk „Weltanschauung" (Berlin 1911 S. 22). Er forderte gleiche Lösungsversuche für Dichtung und Musik. Nohl nennt die bei weitem am tiefsten greifende Untersuchung solcher Art den Versuch Georg Simmels in seinem „Goethe" (Leipzig 1913), den Bau von Goethes Welt- und Kunstexistenz und die in ihr angelegten Kategorien zu entwickeln. Er verweist überdies auf Darlegungen Simmels in der Zeitschrift „Logos". Simmels „Rembrandt" war damals noch nicht erschienen. Natürlich gehört er in diesen Zusammenhang. Nohl selbst unternahm einen neuen Vorstoß in der Schrift von den typischen Kunststilen der Dichtung und der Musik.

Ein Mißverständnis muß zuerst abgewehrt werden, das sich trotz allem immer noch einstellt, wenn im Sinne Nohls oder Simmels von der künstlerischen Auswirkung der Weltanschauung gesprochen wird. Ganz und gar handelt es sich nicht etwa bloß um Kunst, die mit der Philosophie wetteifern und Weltanschauung lehren will. Sondern in Frage steht, wieweit die Weltanschauung des Künstlers oder — vorsichtiger zu reden — das Verhältnis des Künstlers zur Welt seinen künstlerischen Ausdruck und die Kennzeichen seiner eigentümlichen Gestaltungsart bestimmt. Warum und wieweit also Künstler eine verschiedene Sprache in ihrer Kunst reden, wenn sie gegensätzlichen Weltanschauungstypen zuzuzählen sind. So meint es auch schon Eduard Wechsslers Vortrag „Über die Beziehungen von Weltanschauung und Kunstschaffen" (Marburg a. L. 1911). Er führt den Gegensatz der Kunst Molières und der Kunst Viktor Hugos zurück auf Gegensätze in der Weltanschauung.

Die Scheidung, die hier durchzuführen ist, kann mit der Forschung Diltheys verknüpft werden, auch wo diese noch nicht die Notwendigkeit ins Auge faßt, mit der aus einer bestimmten Weltanschauung des Künstlers sich ein bestimmter künstlerischer Ausdruck ergibt. Nicht für alle Kunst, aber für Dichtung zog Dilthey mit seinen Mitteln die Grenze zwischen Kunst und Weltanschauungslehre (Kultur der Gegenwart 1, 6, 51 ff.). Er nutzte dabei seinen Begriff des Erlebnisses.

Erlebnis in Diltheys Wortgebrauch ist getragen von der Besinnung über die Bedeutung des Lebens. Es zielt mithin in letzter Linie auf Erkenntnis der göttlichen und menschlichen Dinge und endlich auf ein Ideal der Lebensführung. Daher ergibt sich für den Dichter von vornherein ein innerer Zug zur Formung einer Weltanschauung. Dem Zuge kommen Lebenslehre, Philosophie und Wissenschaften entgegen. Von der religiösen Weltanschauung unterscheidet sich die dichterische durch das Bedürfnis, alle Wirklichkeit in sich aufzunehmen. Der Philosoph ist um so wissenschaftlicher, je sauberer er die Verhaltungsweisen trennt und die Anschauung zerlegt; der Dichter schafft aus dem Ganzen seiner Kräfte.

Der Dichter hat alle Mittel, die Bedeutsamkeit eines Erlebnisses sehen zu lassen, ohne sie auszusprechen. In der Regel aber geht er weiter und gibt der Bedeutsamkeit allgemeinen Ausdruck. „Einige der schönsten lyrischen Gedichte und Volkslieder sprechen oft das Zustandsgefühl schlicht aus; aber die tiefste Wirkung entsteht doch, wenn das Gefühl des Lebensmomentes in gesetzmäßigem Fortschreiten sich erweitert und in dem Bewußtsein von der Bedeutsamkeit desselben ausklingt." In Dante und Goethe gehe dies Verfahren bis an die Grenze der Gedankendichtung. Dilthey macht ferner aufmerksam auf die Augenblicke von Erzählungen, in denen das Geschehen plötzlich anzuhalten scheint und das Licht des Denkens auf den Vorgang fällt oder ein Gespräch in weisen Worten die Bedeutung des Geschehnisses beleuchtet. Mitten im stürmischen Verlauf des Dramas tritt Reflexion der Personen über sich und das, was sich abspielt, hervor und befreit die Seele des Zuschauers. Viele große Dichtungen verbinden sogar Gedanken über das Leben, wie sie aus den Geschehnissen hervorgehen, in

Gespräch, Monolog oder Chor zu einer zusammenhängenden Auffassung des Lebens. So die griechische Tragödie, Schillers „Braut von Messina", Hölderlins „Empedokles".

Im Gegensatz zu solchen Bräuchen befindet sich für Dilthey Dichtung, die losgelöst vom Erlebnis Gedanken über die Natur der Dinge ausspricht. Dann entstehe eine Zwischenform zwischen Dichtung und Philosophie oder Naturbeschreibung. Ihre Wirkung ist ganz verschieden von der eines eigentlich dichterischen Werkes. „Schillers Götter Griechenlands, die Ideale sind als innere Erlebnisse, die nach der Gesetzmäßigkeit des Gefühls ablaufen, wahre tiefe Lyrik, dagegen gehören andere berühmte Gedichte von Lukrez, Haller, Schiller der Zwischengattung an, weil sie ein Gedachtes mit Gefühlswerten ausstatten und in Phantasiebilder verkleiden." Dilthey gesteht dieser Zwischenform ihr Recht zu, aber reine Dichtung ist sie für ihn nicht.

Diltheys Meinung ist gut zu erfassen, wenn neben die „Götter Griechenlands" als Beispiel der Zwischenform die „Künstler" treten. Auch sie entstammen einem Erlebnis. Die Bedeutung, die für die Kultur dem künstlerischen Schaffen Schillers zukam, war ihm in dem Augenblick aufgegangen, als er sich um der „Götter Griechenlands" willen angegriffen und geschmäht sah. Der Groll über unverständige oder mindestens mißverstehende Vorwürfe, der Stolz und das Hochgefühl, als Dichter eine Sendung erziehlicher Art erfüllen zu dürfen, drängten nach künstlerisch geformter, nach lyrisch bewegter und bewegender Aussprache. Doch während der Abfassung des Gedichts, die sich lange hinauszog, weil Schiller im Gedankenaustausch mit andern die ganze Frage der Erziehung durch Kunst von neuen Standpunkten betrachten lernte, verschob sich der erste Entwurf so beträchtlich, daß zuletzt weit weniger das starke Urerlebnis, daß viel stärker eine Reihe schwieriger neuer Gedanken in den „Künstlern" zu Wort kam. Tatsächlich wurde mühsam Erdachtes, vielleicht sogar noch nicht Zuendegedachtes, in Phantasiebilder gekleidet. Die Frage, ob Schiller nicht besser getan hätte, die Gedanken der „Künstler" zuerst in wissenschaftlicher Darlegung vorzuführen, liegt um so näher, als er wirklich diese Gedanken hinterdrein neuer Ergründung in der Form von Abhandlungen unterwarf. Die Dichtungen, die auf seine spekulative Zeit folgten, hatten es leichter als die „Künstler", Gedankenerlebnissen künstlerischen Ausdruck zu leihen. Sie brauchten sich nicht mit dem Ballast gedanklicher Darlegung und Erhärtung zu schleppen, unter dem das künstlerische Erlebnis leicht zusammenbricht.

Goethe dachte an den gleichen Gegensatz reiner Erlebnisdichtung und der Zwischenform im Sinne Diltheys, als er am 6. Mai 1827 sich zu Eckermann gegen die Zumutung äußerte, er hätte in „Tasso" Ideen zur Anschauung bringen wollen. Er wehrte es ab, in „Tasso" oder „Faust" reiches, buntes Leben auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee gereiht zu haben. Er gestand zugleich, daß er gelegentlich auch als Poet irgendeine Idee dargestellt habe. Dann aber wählte er die Gestalt kleiner Gedichte, in denen eine entschiedene Einheit herrschen kann. Als Belege nannte er die „Metamorphose der Tiere" und die „Metamorphose der Pflanzen", dann das Gedicht „Vermächtnis". Damals bezeichnete er die „Wahlverwandtschaften" als die einzige Schöpfung größern Umfangs, in der bewußt die Darstellung einer durchgreifenden Idee erarbeitet sei. Der Roman sei dadurch für den Verstand faßlicher, aber nicht besser geworden.

Die „Metamorphose der Tiere" und „Vermächtnis" sind unbestreitbar treffende Belege aus Goethes Schaffen für die Tatsache, daß auch Goethe nicht bei bloßer Erlebnisdichtung haltmachte, sondern zuweilen in seiner Lyrik hinübergriff ins Gebiet einer Zwischenform von Dichtung und Philosophie oder Naturbeschreibung.

Auch Rudolf Ungers Basler Vortrag „Weltanschauung und Dichtung" (Zürich 1917) nimmt Diltheys Scheidung auf und trennt Dichtung, in der eine Weltanschauung zum lehrhaften Ausdruck kommt, von einer Dichtung, die aus einer Weltanschauung erlebt ist, stellt in diesem Sinn mit Dilthey der echten Dichtung wie eine Zwischenform von Dichtung und Philosophie die Reflexions- und Lehrdichtung (S. 51 f.) entgegen. Unger geht dabei von einer eindringenden Untersuchung der Dreitypenlehre Diltheys und ihrer Grundlagen aus. Er verzeichnet die verschiedenen Darlegungen, die bei Dilthey diese Lehre fand (S. 38 Anm. 2), berichtet zugleich ausführlich, wieweit, durch Nohl veranlaßt, Dilthey zuletzt die Weltanschauungstypen und ihre Gegensätze auch in der Kunst und besonders in der Dichtung anzutreffen sich anschickte. Unger selbst sucht auf gleichem Wege vorzudringen.

Er nennt es (S. 59) verfehlt, jedem zarten Stimmungsgedicht ein Bekenntnis zu einem der drei Typen abpressen zu wollen. Allein er hält daran fest, daß selbst im kleinsten Lyrikon ein solch ideeller Typus sich unverkennbar äußern kann, und führt zum Beleg Verse Mörikes, C. F. Meyers und Liliencrons an. Allgemein aber fordert er (S. 66), daß praktisch erprobt werde, ob sich mit den drei Typen in irgendwelcher Weise literarhistorisch oder überhaupt geisteswissenschaftlich arbeiten läßt, ob ihre Anwendung die Entwicklung des Geisteslebens, der Literatur, bestimmter Dichter und ihrer Werke irgendwie in helleres Licht rückt, ob es möglich ist, sie für die Ergründung des Wesens und der Entwicklung des poetischen Stils fruchtbar zu machen. Er nennt zur letzten Frage die beiden Arbeiten Nohls und anderes, auch vorläufige Versuche von mir. Das schwierigste Problem sei (S. 70) für die Literaturgeschichte von der Romantik nicht bloß gestellt, sondern bereits in noch heute lehrreicher Weise in Angriff genommen worden, die Aufgabe nämlich, den Stil, die Komposition, die künstlerische Symbolwelt der jeweiligen Dichtung zu ihrem ideellen Gehalt, also auch zu der in ihr sich spiegelnden Weltanschauung in organische Beziehung zu setzen. Unger hofft, daß eine Verknüpfung von Wölfflins geschichtlicher und grundsätzlicher Stilforschung mit Diltheys Erkenntnissen und eine Verwertung dieser Verknüpfung für die Literaturgeschichte das rechte Ziel sei.

Auf gleicher Bahn bewegt sich von vornherein die Arbeit, die ich zu leisten suche. Um so wichtiger ist mir, an dieser entscheidenden Stelle zu zeigen, wie von Diltheys drei Typen weitergegangen werden kann in die Erschließung des Wesentlichen künstlerischer Form. Ich wage es, an einer kleinen Reihe von Erscheinungen nachzuweisen, wie mit Diltheys Mitteln gegensätzliche Formmöglichkeiten sich erfassen lassen.

Es ist nur selbstverständlich, daß der Dichter die Mittel seines Ausdrucks der Welt im Sinn eines Verhältnisses zur Welt wählt, das verwandt ist mit der Haltung, die zur Welt ein Denker einnimmt.

Der Denker will die Welt entweder erkennen oder sie überwinden. Entweder verhält er sich zu ihr empfänglich oder bestimmend. Hingabe an die Welt herrscht im ersten und zweiten Typus Diltheys, auf Beherrschung der Welt geht der dritte Typus aus. Materialismus und Positivismus empfangen ebenso wie objektiver Idealismus. Der Idealismus der Freiheit verzichtet auf die bloße Hinnahme, er will sich unabhängig machen von dem Gegebenen.

Für den Künstler überhaupt ist die Welt entweder etwas, das er erkennen, oder etwas, das er seinem Willen unterwerfen will. Er verhält sich da genau so wie der Philosoph. Will er gegen die Welt die Unabhängigkeit seines Geistes wahren, so steht er Schulter an Schulter neben dem Idealisten der Freiheit aus dem Kreise der Philosophie, ist er gleichfalls Idealist der Freiheit. Will er die Welt verstehen, so wird er zwar nicht mit der Entschiedenheit philosophischen Denkens hingeleitet zu Fragen der Erkenntnis, ihrer Kraft und ihrer Grenzen;

aber erkenntniskritische Arbeit läßt sich ebenso leisten, wenn der Philosoph die Welt deuten möchte, wie wenn der Dichter die Welt abspiegelt.

Der Dichter wird mithin, bemüht die Welt zu fassen, nicht sie zu überwinden, entweder die geistige Welt aus der physischen deuten oder in der Wirklichkeit einen Ausdruck des Innern erblicken und nach dem Göttlichen suchen, das in der Welt sich betätigt. Er wird sogar unter Umständen vom Materialismus mit dem Positivismus weiterschreiten zur Anerkennung des phänomenalen Charakters der physischen Welt. Und all das nicht etwa bloß im Streben nach einer Weltanschauung, sondern in der Art, wie er in seinen Schöpfungen die Welt gestaltet, die Welt in Dichtung umsetzt.

In diesem Augenblick läßt sich besonders gut erkennen, welche Bedeutung für Erkenntnis und Würdigung der verschiedenen Möglichkeiten künstlerischen, also auch dichterischen Gestaltens die Dreitypenlehre Diltheys hat. Denn in der Kunst der unmittelbaren Gegenwart setzt sich nach langer Zeit zum erstenmal der Typus des Freiheitsidealismus wieder durch, nachdem bis vor kurzem empfangendes Verhalten fast uneingeschränkt in der Kunst geherrscht hatte. Diese geistige Umstellung vollzog sich durch die sogenannte Ausdruckskunst. Schon ihr freilich recht mißverständlicher Name verrät das. Sie will nicht länger Eindruckskunst sein. Sie will nicht sich in die Welt verlieren, sondern die Welt beherrschen. Und zwar künstlerisch beherrschen. Sie will nicht bloß verstehen, sondern sittlich bestimmen.

Sie setzt sich in Widerspruch zu der Dichtung, die realistisch oder in der naturalistischen Steigerungsform des Realismus die Welt wiedergibt, sie entfernt sich aber auch von Goethes objektivem Idealismus. Sie nähert sich der Weltauffassung Schillers oder Klopstocks. Aber noch viel greifbarer als an dem Gegensatz Goethes und Schillers oder auch an dem Gegensatz Goethes und Klopstocks lassen sich an den Grenzen, die zwischen der Ausdruckskunst einerseits und Goethe wie dem Realismus anderseits verlaufen, die künstlerischen Unterschiede beobachten, die zwischen dem Typus des Freiheitsidealismus und den beiden andern Typen bestehen.

Goethes Weltanschauungstypus ist festgesetzt in Diltheys grundlegenden Bemerkungen. Von Goethe ging der deutsche und nicht bloß der deutsche Realismus aus. Aber tatsächlich trat der Realismus im Laufe des 19. Jhhs. auf das Gebiet eines andern Typus über; er nahm die Weltanschauungsform des Materialismus auf. Ich verzichte auf Belege und verweise nur ganz allgemein auf die Darlegung dieser Zusammenhänge in meiner „Deutschen Dichtung seit Goethes Tod" (2. Auflage Berlin 1920). Ich gehe jetzt über diese Arbeit hinaus, indem ich zur Deutung der Entwicklungsvorgänge, also des Nacheinanders der künstlerischen Richtungen die Typenlehre Diltheys ausdrücklich verwerte.

Das Nacheinander, das sich seit Goethe feststellen läßt, ist Abfolge der drei Typen. Und zwar geht es von Goethe, dem Träger von Diltheys zweitem Typus, weiter zum ersten Typus, den der Realismus und der Naturalismus darstellen, und endlich zum dritten, der vom Expressionismus vertreten wird. Die Unterscheidung, die von Dilthey innerhalb seines ersten Typus angesetzt wird, kommt in dem Ablauf auch noch zu ihrem Recht. Sie hilft, den Realismus scheiden von dem Impressionismus im strengern Sinn des Worts.

Ungemein reizvoll ist es, zu verfolgen, wie allmählich der Kunst und besonders der Dichtung aufging, daß die physische Welt nur phänomenalen Charakter für den Menschen besitze, und daß diese Tatsache auch für die künstlerischen Ausdrucksmittel von entscheidender Bedeutung sei.

Der französische Maler Eduard Manet hatte schon zu Beginn der sechziger Jahre des 19. Jhhs. nur noch Eindrücke zu malen gesucht und dadurch den Impressionismus auf dem

Gebiet der Malerei erstehen lassen. Der Kampf gegen künstlerische Verwertung von Vorstellungen war eröffnet. Manet schon war überzeugt, daß die Vorstellungen die Reinheit unserer Eindrücke beeinträchtigen. Die Vorstellungen, Erinnerungsbilder, die von einem Eindruck oder von vielen im Gedächtnis haften bleiben, zwingen uns, alle neuen Eindrücke ihnen anzupassen. Das Erinnerungsbild läßt sich nur sehr schwer ausschalten, wenn neue Eindrücke aufzunehmen sind. Wir sehen nicht unbefangen, wir sehen unter dem Zwang alter Eindrücke. Und da diese alten Eindrücke meist ungenau sind, kommen wir um die Möglichkeit, neue Eindrücke genau zu erfassen.

Der Einfluß der Vorstellungen fälscht die Naturwahrheit. So klagt der Impressionismus der Maler an. Wir erblicken einen Baum. Als Vorstellung ist uns ein Baum längst geläufig. Wir reihen den Baum den vielen Bäumen an, die wir in unserm Leben zu sehen Gelegenheit hatten, und versäumen darüber, seine eigentümliche Erscheinungsweise zu erfassen. Die Summe von Seheindrücken, die sich in dem Baume darbietet, kommt nicht zu ihrem Recht. Statt einer durchaus eigenartigen Verbindung von Licht und Schatten, von Farben und Linien sehen wir nur den Vertreter einer uns geläufigen Gattung. Der impressionistische Maler hingegen will den unmittelbaren Seheindrücken gerecht werden, die sich mit einem Schlage darbieten. Er schaltet daher lieber alle Erinnerung an Bäume aus, die ihm je vor die Augen traten. Er denkt mit Absicht gar nicht an die ihm geläufige Vorstellung des Baumes. Er sucht zu vergessen, daß ihm jemals Dinge aufgegangen sind, die wir Bäume nennen.

Ebenso will der impressionistische Maler nicht das Ding, genannt Gesicht, wiedergeben, oder das Ding Auge oder das Ding Nase. Nur dann meint er dem Reichtum der Licht- und Farbeneindrücke gerecht werden zu können.

Unmittelbare sinnliche Wahrnehmung wird ausgespielt gegen die Ergebnisse der Verarbeitung älterer Eindrücke. Nichts erscheint solcher Kunstrichtung schädlicher als das Nachdenken. Sie ist überzeugt, ein Nachdenken, das die Eindrücke begleitet, stehe nur der Reinheit der Eindrücke im Wege.

Die neuen Griffe der Eindrucksmalerei suchte schon 1881 Theophil Zolling in seiner „Reise um die Pariser Welt" zu erfassen. Er tat es nicht ohne Spott, aber das Wesentliche kam in treffender Abzeichnung heraus. Der Impressionismus malt, sagt Zolling, keine Gemälde, sondern bloß Eindrücke. Er sucht alle Farbentöne der Natur, sogar die grellsten und sonderbarsten, wiederzugeben und unvermittelt nebeneinanderzustellen. Kolorit ist alles, Zeichnung nichts. Der Sonnenschein verändert das Kolorit und hebt nicht selten alle Farbenharmonie auf. In der Entfernung gibt es vollends keine Gegenstände, sondern bloße Farbenflecken. So malt der Impressionist nur Farbenflecken.

Ausschaltung also des Dingbegriffs, Ausschaltung der Vorstellungen, aus denen Dingbegriffe entstehen. Das ist aufs engste verwandt mit positivistischer Anschauung. So hatte zu Beginn seines „Cours de Philosophie positive" 1830 August Comte erklärt: „Tous les bons esprits reconnaissent aujourd'hui que nos études réelles sont strictement circonscrites à l'analyse de phénomènes". Er hatte hinzugesetzt: „pour découvrir leurs lois effectives, c'est-à-dire leurs relations constantes de succession ou de similitude". Zola nahm zwar das Wort auf, gab ihm indes einen andern Sinn, wenn er von der „simple étude des phénomènes" sprach und sie gleichstellte einer „analyse exacte du monde". Zola war wohl überzeugt, daß dem Positivismus die Zukunft gehörte, daß notwendigerweise aus dem Positivismus eine neue Kunst erstehen müsse; er selbst nannte sich einen Positivisten. Allein er scheint das Wesen phänomenalistischer Weltauffassung nicht erfaßt zu haben. Unbedenklich spricht er von der

Möglichkeit, die Welt so wiederzugeben, wie sie ist, nicht wie sie erscheint. Die Wahrheit — wie oft kehrt das Wort wieder bei ihm und bei seinen Anhängern, auch bei den Deutschen unter ihnen! — lag für ihn doch wohl in den Dingen und nicht in den Eindrücken. Er war naiver Realist, während Manet, für den er kämpfte und an dessen Schaffen er sein Werk anlehnte, dem Phänomenalismus schon wesentlich nähergekommen war und für phänomenalistische Betrachtung der Welt künstlerische Ausdrucksmittel gefunden hatte.

Auf dem Gebiet der Dichtung ging der Phänomenalismus erst nach Zolas theoretischen Kundgebungen den Vorkämpfern neuer Kunst auf. Hermann Bahr bemängelte Zolas und seiner Anhänger Begriff von Wahrheit 1891 in seiner angriffslustigen Schrift „Die Überwindung des Naturalismus". Auch durch diese Einwände sollte der Naturalismus überwunden werden. Freilich schoß er übers Ziel hinaus und verkündigte (S. 144 f.) gegen die Wahrheitsrufer des Naturalismus, daß jeder Mensch seine besondere Wahrheit habe.

Erst durch Ernst Mach kam Bahr zu besserer Würdigung des Phänomenalismus. Er erkannte nun auch sofort den Zusammenhang, der zwischen den Absichten impressionistischer Malerei und dem Phänomenalismus besteht. In seinem „Dialog vom Tragischen" erhob er 1904 Mach zum Philosophen des Impressionismus. Impressionismus war ihm nun völlig gerechtfertigt als eine Kunst, die sich (im Widerspruch zu dem Wahne, wir könnten erfahren, wie die Welt „wirklich" ist) nur an den unmittelbaren Eindruck hält.

Vor allem in der Auffassung des Dingbegriffs berührt sich Mach durchaus mit dem malerischen Impressionismus. Für Mach sind nicht nur Vorstellungen wie der Baum bloß relativkonstante Verbindungen gleicher Elemente. Auch das Ich und dessen Zustände nimmt er nicht von anderm Standpunkt. So konnte Bahr von dem „unrettbaren" Ich sprechen und beobachten, wieweit dieses uneinheitlich gewordene Ich sich in der Kunst und in der Dichtung des Impressionismus fühlbar mache.

Die Zusammenhänge impressionistischer Kunst mit der phänomenalistischen Lehre und besonders mit Ernst Mach fanden sorgsame Berücksichtigung in Richard Hamanns Buch „Der Impressionismus in Leben und Kunst" (Köln 1907). Angeregt von mir, ging Käte Friedemann in ihrer Arbeit „Die Rolle des Erzählers in der Epik" (Leipzig 1910) diesen Zusammenhängen nach. Sie stellte fest (S. 63), wie der Impressionist über den Naturalisten hinauskomme durch die Erkenntnis, daß, was er bringe, nicht die Wirklichkeit sei, sondern ein momentaner vorübergehender Eindruck. Sie fügte sofort die Frage an, ob dieser Gegensatz sich auch wirklich im Kunstwerk fühlbar machen könne. Oder bedürfen wir der Kenntnis der philosophischen Anschauungen des Dichters, um den Unterschied festzustellen? Richtig bemerkte sie, diese Anschauungen fielen für die Würdigung des Kunstwerks nur dann in Betracht, wenn sie am Kunstwerk selbst zum Ausdruck kämen.

Sie selbst meinte zeigen zu können, daß der Gegensatz der Ausgangspunkte, der die Weltbetrachtung des Naturalisten von der Weltbetrachtung des Impressionisten trennt, sich am Kunstwerk, und zwar an der Dichtung beobachten lasse. Wer, sagt sie, Abbilder wirklicher Dinge geben will, wie es der Naturalist meint, wird sich bemühen, möglichste Vollständigkeit in der Wiedergabe seiner Eindrücke zu erreichen. Er wird etwa seine Augen anstrengen, um möglichst viel von dem zu sehen, was „da ist". Der Impressionist dagegen läßt den Eindruck der Dinge an sich herankommen. Von allen Erscheinungen bestehen für ihn nur die, die im Augenblick einen Eindruck hinterlassen. Daher ist bei ihm alles gedrängter, konzentrierter. Sie dachte an Peter Altenberg und an dessen andeutende Kürze. Sie stellte Altenbergs „Wie ich es sehe" von 1898 den „Neuen Gleisen" von Holz und Schlaf aus dem Jahre 1891

gegenüber. Da bleibt allerdings fraglich, ob Altenbergs Telegrammstil (wie man seine Ausdrucksform begrüßte) für den ganzen Impressionismus bezeichnend ist. Heute regt sich eine Kunst, die weit unbedingter als die Eindrucksdichtung auf knappe Gebärde ausgeht. Fast die ganze Eindrucksdichtung wirkt neben der Dichtung von heute wie weitschweifig und umständlich.

Ferner gelangt der Wunsch, für Dinge Eindrücke zu geben, in der Dichtung noch fühlbarer zur Geltung als durch das Mittel der Kürze. Auch bei Altenberg. Er setzt wirklich Eindruck neben Eindruck. Er verzichtet auf denkendes Verknüpfen. Das ist ja die Absicht und der Sinn phänomenalistischer Schau. Das Denken soll ausgeschaltet werden, weil es das Sehen beeinträchtigt und die aufnehmenden Sinne trübt.

Leichter ist allerdings die Aufgabe, nur Eindrücke zu bieten, für den Maler als für den Dichter. Der Dichter hat nur das Ausdrucksmittel des Worts und bleibt deswegen stets dem Denken nahe. Alle Anklagen, die von phänomenalistischen Denkern gegen die Sprache erhoben werden, gipfeln in dem Vorwurf, sie biete nur unbrauchbare Werkzeuge, wo es gilt, die letzten Wirklichkeiten zu packen, die Empfindungen. Fritz Mauthner verdenkt der Sprache, daß sie nur Vorstellungen zu wecken vermöge. Sie gebe nur Bilder von Bildern. Er beklagt den Wortfetischismus, der in aller Wissenschaft notwendig herrschen müsse. Gleiches tut Nietzsche. Und schon Joh. Georg Hamann stellte einst wie um 1900 Mauthner fest, daß Wörter für Begriffe, Begriffe für die Dinge selbst genommen werden. Denken und Sprechen ist ihnen allen unlösbar verknüpft. Folgerichtig widerspricht Wortkunst von allem Anfang an den Absichten eines phänomenalistischen Impressionismus. Es wäre nicht paradox, wenn einer behauptete, impressionistische Dichtung sei eine unlösbare, mindestens eine durchaus widerspruchsvolle Aufgabe.

Um so bedeutungsvoller sind dichterische Versuche, die allen Hindernissen zum Trotz das Eindruckhafte gegen die Denkbräuche der Sprache durchzusetzen wissen. Richard Hamann schon wies auf treffende Belege hin. Hofmannsthals „Reitergeschichte" schaltet in den Menschen, die in ihr erscheinen, das Denken wirklich mit überzeugender Macht aus. Sie erleben bloß in Eindrücken. Sie werden sich im Augenblick des Erlebens nicht bewußt der Bedeutung der Eindrücke.

Wie tief der Wunsch, Eindrücke zu Worten werden zu lassen, hineingreift in die Möglichkeiten dichterischer Gestaltung, läßt sich besonders stark verspüren, wenn Eindrucksdichter gegen Dichtungen, die nur von Dingen reden, den Wunsch ausspielen, daß an der Stelle der Dinge die Fülle der Eindrücke zu Wort kommen solle. Wenn sie sagen, was sie an einer Dichtung vermissen, die sich wenig um die Eindrücke kümmert, es vielmehr der Phantasie des Lesers überläßt, aus Andeutungen etwas Eindrucksreiches sich zu erschaffen. Ein gutes Beispiel ist, was im sechsten Kapitel von J. P. Jacobsens „Niels Lyhne" vorgebracht wird gegen die Strophen von Adam Oehlenschlägers „Helge", in denen Helge die Meerfrau Tangkjär erblickt. Oehlenschläger berichtet nur von weißen Armen und schönen Gliedern mit silbernem Flor darüber. Ganz anders hätte Jacobsen die Aufgabe angepackt, die Schönheit eines Meerfrauenkörpers fühlbar zu machen. Die wilde Schönheit des Meeres hätte sie durchströmt, ihre Haut hätte etwas von dem Phosphorglanz des Sommermeeres, in ihrem Haare läge der schwarze wirre Schrecken des Meergrases. Die tausend Farben des Wassers müßten in ihrem Auge kommen und gehen. Ihr bleicher Busen müßte eine wollüstig kühlende Kälte haben, der wogende Lauf der Wellen durch ihre Formen rieseln, ihr Kuß die saugende Gewalt des Strudels besitzen und weich wie der Schaum der Wellen müßten ihre zärtlich ausgebreiteten Arme sein.

Hier handelt es sich um mehr, als um die Frage, ob ausführlich oder nicht ausführlich beschrieben wird. Was von Jacobsen gefordert wird, ist nicht schlechthin vom Maler leichter zu leisten als vom Dichter. Jacobsen verlangt vom Dichter eine gesteigerte Einfühlung und eine gesteigerte Fähigkeit, dem Gebild seiner Phantasie Eindruckhaftes zu schenken und diese Eindrücke in Worte umzusetzen. Eindringlicheres Miterleben, dem die Erscheinung noch in ihren heimlichsten Zügen sich enthüllt und in ihrer Wirkung auf alle Sinne, wird dem Dichter vorgeschrieben. Durchaus ist Voraussetzung der Gegensatz verallgemeinernder Dingbegriffe und einmaliger Eindrücke. Aber auch der Gegensatz von Denken und Leben, von Abstraktion und Einfühlung.

Wieviel der Übergang vom Standpunkt des Materialismus zu dem des phänomenalistischen Positivismus für die Steigerung und Vermehrung der Mittel dichterischer Wortkunst gezeitigt hat, wird künftig einmal leicht zu überblicken sein, wenn Sprachforschung, die den Zusammenhang zwischen Wort und Kunst im Sinn der oben gegebenen Andeutungen ins Auge faßt, den Reichtum neuer Bezeichnungen für Eindrücke gebucht haben wird. Dann wird sich zeigen, daß in den letzten Jahrzehnten des 19. und in den ersten des 20. Jhhs. der Dichtkunst eine völlig neue Sprache und in ihr eine neue Ausdrucksform geschenkt worden ist. Die Erforscher französischer Dichtung sind dieser Aufgabe schon zum Teil nachgekommen (vgl. oben S. 44). Leo Spitzer (Literaturblatt für germanische und romanische Philologie 1918 Sp. 376 f.) zeigte, wie das Bedürfnis des Impressionismus, jeden Eindruck genau im Leser nachzuerzeugen, zu dem Brauche führte, statt eines umschreibenden Attributs dem Substantiv schlechthin den Gegenstand anzufügen, der den gemeinten Eindruck weckt: „deux yeux tabac d'Espagne", „le visage gendarme", „couleur Espagnol malade". Abschattungen, die dem Preisverzeichnis einer Tuchfabrik oder eines Modewarenhauses unentbehrlich sind, können dem Eindrucksdichter bestens dienen.

Was Weltanschauungstypen, wie sie von Dilthey entwickelt werden, für Ergründung künstlerischer Form und ihrer Unterschiede bedeuten, enthüllt sich indes nicht nur, wenn die verschiedenen Möglichkeiten künstlerischen Wortausdrucks in Frage stehen. Nicht ganz so bis ins Letzte und Eigentliche des Wesens dichterischer Formung geht, wer von dem Gegensatz der relativen Sittlichkeit der Eindrucksdichtung und der absoluten Sittlichkeit der Ausdrucksdichtung spricht. Auf den ersten Blick mag es scheinen, als handle es sich überhaupt nur um einen Gegensatz der Weltanschauung und nicht um einen Gegensatz der künstlerischen Gestaltung. Tatsächlich aber ergeben sich Unterschiede technischer Art, je nachdem der Dichter sittlich bewerten oder auch sogenanntes Unsittliches verstehen will.

In der Dichtung und vorzüglich in der Tragödie eröffnen sich der sittlichen Wertung des Menschen zwei Wege: entweder werden Bösewichte zugelassen, oder aber es wird die innere Berechtigung jeder Art menschlichen Verhaltens anerkannt.

Ohne Zweifel wurzelt dieser Gegensatz in einem Gegensatz der Weltanschauung. Aber er spielt, auch losgelöst von der Ergründung der Weltanschauungen, eine wichtige Rolle im dichterischen Formen. Bedarf die Tragödie des Bösewichts oder nicht? Lediglich vom Standpunkt dramatischer Technik kann diese Frage gestellt werden, ist sie gestellt worden. Sind die Folgen von Gefühlen, die der Tragiker wecken will und die im Zuschauer oder im Leser wachgerufen sein wollen, besser zu erzielen, wenn in das Räderwerk der Dichtung ein schlechter Mensch eingesetzt wird, oder nicht? Schon Aristoteles hatte technische Gesichtspunkte im Auge, als er zu entscheiden suchte, ob der Held der Tragödie gut oder schlecht oder weder das eine noch das andere, sondern ein Mittelcharakter sein solle.

Von dem Gebiet bloßer Erwägung dichterischer Technik geht es schon fühlbarer ab zur Feststellung von bloßen Gegensätzen der Weltanschauung, wenn entschieden werden soll, ob die Tragödie mit einer unzweideutigen Bewertung der Menschen, die in ihr tätig sind, und der Taten, die sie leisten, enden soll. Allein auch noch diese Frage kann vom reintechnischen Standpunkt aus beantwortet werden.

Dilthey selbst trat an die Frage nicht heran. Die äußerste Grenze, bis an die er ging in der Erwägung des Zusammenhangs von Weltanschauung und Dichtung, bezeichnen die letzten Sätze des Abschnitts „Die Stellung der Weltanschauung in der Dichtung" in seinem Aufsatz „Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen", den er beisteuerte zu dem Sammelwerk „Weltanschauung" (Berlin 1911). Hier (S. 23 f.) beschränkt er sich immer noch auf die Unterschiede der Lebensauffassung. Seine drei Typen findet er wieder in den drei Gruppen: Stendhal und Balzac, die im Leben ein aus der Natur selbst absichtslos, in dunklem Trieb geschaffenes Gewebe von Illusionen, Leidenschaften, Schönheit und Verderben sehen; ein starker Wille behält darin den Sieg. Goethe, dem das Leben eine gestaltende Kraft ist, fähig, in einem wertvollen Zusammenhang die organischen Gebilde, die Entwicklung der Menschen, die Ordnungen der Gesellschaft zu vereinigen. Corneille und Schiller, die im Leben den Schauplatz heroischen Handelns erblicken.

All das bleibt beim gedanklichen Gehalt der Dichtung stehen und nimmt kaum Bezug auf dichterische Formung des Gedankens. Es reicht also nicht heran an die Frage nach sittlicher Wertung und nach dem Daseinsrecht des Bösewichts in der Tragödie.

Von vornherein liegt nahe, daß die Dichter unter den Vertretern des ersten Typus, den Materialisten und Positivisten, weil sie die Begriffe von Wert und Zweck ausschalten, auch in ihren künstlerischen Leistungen auf sittliche Bewertung verzichten. Daß hingegen die Idealisten der Freiheit, die Vertreter des dritten Typus, auch in der Dichtung zwischen Gut und Schlecht scheiden. Schwieriger ist, die notwendige Stellung des zweiten Typus, also der objektiven Idealisten, zu der Frage nach der sittlichen Wertung in der Dichtung zu erkennen. Auf Wertung zielen auch sie. Aber es ist bekannt, daß pantheistische und ihr verwandte Weltauffassung dem tragischen Gestalten nicht entgegenkommt. Liegt das vielleicht an der Stellung, die der Pantheist zu dem sogenannten Schlechten hat? Ist der Pantheist vielleicht zu sehr geneigt, auch das Böse als etwas Notwendiges hinzunehmen?

In einem Aufsatz über „Das Drama und die moderne Weltanschauung" von 1898, der in das Buch „Der Weg zur Form" (Leipzig o. J. 2. Aufl. Berlin 1915) überging, gab Paul Ernst sehr wichtige Fingerzeige. Er spricht als Vertreter einer scharfumschriebenen Welt- und Kunstanschauung. Er nennt die Ansicht von der Relativität aller Sittlichkeit den schlimmsten Feind alles Tragischen. Er beschuldigt Euripides, diese Relativität in die Tragödie eingeführt, er klagt ihn an, die griechische Tragödie vernichtet zu haben durch den Satz, dieselbe Handlung könne gut und böse sein je nach der Person und den Umständen. Ernst sagt, wenn es keine objektiven, allgemeinen und unter allen Umständen gültigen Regeln der Sittlichkeit gebe, mögen sie auch das freie Produkt einzelner hoher Geister sein, so gebe es keinen sittlichen Konflikt mehr, sondern nur noch ein Verstehen.

Ob Ernst völlig recht hat oder nicht, ist hier nicht die Frage. Sehr richtig aber scheidet er die beiden Wege der Tragödie: entweder wird sittlich bewertet oder es wird nur verstanden. Besonders wertvoll ist, wie Ernst die relativistische Sittlichkeit der Tragik des Euripides mit der Weltanschauungslehre von dessen Zeit verbindet: die Sophisten sind Voraussetzung des Euripides. Noch wichtiger ist die Verwandtschaft, die von Ernst aufgedeckt wird zwischen

Euripides und dessen Voraussetzungen einerseits und dem naturalistischen Drama und dessen Weltanschauung anderseits. Relativ wird auch die Sittlichkeit von den Naturalisten gefaßt. Sie wurzeln im Positivismus. Die modernen Positivisten aber sind für Ernst die wahren Abkömmlinge der alten Sophisten. Er beruft sich auf Ernst Laas' Versuch, Protagoras zu retten. Solche Wendung der jüngsten Vergangenheit zur Sophistik wurde auch von Karl Joël festgestellt. (Die philosophische Krisis der Gegenwart. 2. Aufl. Leipzig 1919 S. 27 f.)

Ein überraschend einfaches und klares Bild eröffnet sich. Der erste Weltanschauungstypus Diltheys offenbart sich als Voraussetzung einer Tragik von relativer Sittlichkeit im Altertum wie in der jüngsten Vergangenheit.

Allein steht nicht auch der Dichter des „Clavigo", dann aber vor allem Hebbel auf dem Standpunkt, daß für den Bösewicht kein Raum in der Tragödie sei? Weder Goethe noch Hebbel dürfen mit dem ersten Weltanschauungstypus verknüpft werden.

Die Frage ist um so wichtiger, als wir seit langem gewohnt sind, eine der großen künstlerischen Leistungen Goethes zu suchen in seinem Brauche, beiden Vorkämpfern zweier gegensätzlicher Sittlichkeiten ihr Recht zu lassen, nicht bloß in der Tragödie, überhaupt in der Dichtung. Gerade so gilt es als Ruhmestitel Hebbels, daß er seine Menschen nicht in schwarze und in weiße scheidet. Umgekehrt hatte man sich gewöhnt, Schillers Neigung, dem Bösewicht Raum zu gewähren in der Tragödie nicht nur seiner Jugend, wie etwas ästhetisch Minderwertiges zu fassen. Heute scheint sich die Bewertung umzukehren und der Weg sich wieder nach Schillers Seite zu bahnen und von Hebbel abzulenken. Ernst, der als einer der ersten die Umkehr einleitete, warf Hebbel vor, er habe sich, schon unter dem Einfluß der „Platituden", die um 1900 volle Herrschaft erlangen sollten, zu einer wahren Vorstellung von der Sittlichkeit nicht durcharbeiten können. Darum habe er rein willkürliche Probleme erbaut, die niemanden tief packen könnten. Ernst denkt an „Gyges und sein Ring". Aber Hebbel sei immerhin noch ein gewaltiger Dramatiker gewesen. Setzen seine Menschen ihr Alles ein für etwas, das wir anders einschätzen müssen als sie, so ist für Ernst ein unverkennbarer Vorzug des Tragikers Hebbel, daß diese Menschen noch alles einsetzen können.

Schon am 12. Mai 1850 sagte Felix Bamberg voraus, Hebbel werde, je länger er dichte, desto mehr die Unschuld in der Schuld darstellen. Er tat es angesichts von „Herodes und Mariamne". In der Besprechung von Gervinus' „Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts" erklärte Hebbel selbst 1862, also kurz vor dem Abschluß seines Lebenswerkes, der dramatische Dichter tauge um so weniger, je mehr er Bösewichter braucht. „Wie schwarz ist der Teufel bei den kleinen Talenten, wie oft wird er zitiert, und wie weiß Shakespeare selbst seine furchtbarsten Charaktere auf Naturbedingungen zurückzuführen, die ihnen die Existenzberechtigung sichern."

Trotz dieser Erklärung wäre es falsch, Hebbel zum unbedingten sittlichen Relativisten machen zu wollen. Das ergibt sich schon aus seiner entscheidenden Äußerung über die Frage der tragischen Schuld. Sie verrät, daß Hebbel mit Hegels Ansicht völlig übereintreffe. Sie gibt zu, daß er selbst nur nachträglich die Übereinstimmung mit Hegel entdeckt habe. Das Tagebuch vom 25. März 1844, das über all das berichtet, bezieht sich auf Hegels Rechtsphilosophie und nennt ausdrücklich den § 140.

Hegel vertritt mit einem Hinweis auf die „Phänomenologie des Geistes" hier die Anschauung, der tragische Untergang höchst sittlicher Gestalten könne nur insofern interessieren, erheben und mit sich versöhnen, als gleichberechtigte sittliche Mächte durch Unglück zueinander in Widerspruch geraten, die Schuld also in dem Gegensatz zu etwas Sittlichem beruhe. Das

Recht und Unrecht beider Parteien gehe dann hervor, wahre Sittlichkeit triumphiere über Einseitigkeit. Uns aber erhebe der Triumph des Wahren, weil nicht das Höchste untergeht. Hegel meint, daß dies das wahrhafte reinsittliche Interesse der antiken Tragödie sei.

Das ist noch nicht relative Sittlichkeit. Unzweideutig wird eine höchste und reinste Sittlichkeit angenommen. Die tragischen Gestalten und ihre Gegenspieler stehen natürlich nicht auf dem Standpunkt dieser höchsten Sittlichkeit, aber nicht aus Unsittlichkeit, sondern weil sie eine Sittlichkeit von niedrigerer Stufe und geringerer Reinheit vertreten. Bloß die Annahme verschiedener Möglichkeiten des Sittlichen eröffnet bei Hegel den Weg zum Relativismus.

Hebbel nimmt das Verhältnis verschiedener Stufen des Sittlichen in Hegels entwicklungsgeschichtlichem Sinn. Er weist ja die Tragödie bekanntlich nicht an das Seiende, sondern an das Werdende. Spiel und Gegenspiel verfechten bei Hebbel entwicklungsgeschichtlich geschiedene Abstufungen der Sittlichkeit. Keine dieser Abstufungen reicht heran an höchste Sittlichkeit. Das Recht beider Parteien ruht in der Tatsache, daß sie geschichtlich bedingte Stufen der Sittlichkeit darstellen. Unrecht haben sie, weil und soweit sie bloß geschichtlich Bedingtes und nichts Ewiges sind. Fragen kann sich nur, ob der höchsten Sittlichkeit Spiel oder Gegenspiel näher kommen. Weder Rhodope noch Kandaules vertreten eine höchste Sittlichkeit. Aber Rhodope darf sich berufen auf die Sitte ihres Volkes, wenn sie meint, daß kein anderer als ihr Gatte ihr Antlitz unverschleiert sehen dürfe. Er wiederum kämpft zwar mit unsittlichen Mitteln, doch mit dem Recht eines Übergangsmenschen, der eine kommende höhere Sittlichkeit ahnt, gegen sittliche Vorstellungen, die auch uns nur wie Aberglaube erscheinen. Ebenso stehen in „Herodes und Mariamne", in den „Nibelungen" heidnische sittliche Vorstellungen miteinander in Gegensatz und nicht minder in Gegensatz zu der Sittlichkeit des Christentums.

Schiller freilich kennt nur Sittlichkeit und deren Gegenteil. Hebbel stellt neben die absolute Sittlichkeit, die für Schiller allein in Frage kommt, Stufen relativer Sittlichkeit und bringt sie in entwicklungsgeschichtliche Verknüpfung miteinander und mit der absoluten Sittlichkeit. Wallenstein erfährt bei Schiller durch Max, daß er unsittlich handle. Hebbel hätte dem sittlichen Forderer Max das Zugeständnis leihen können, daß Wallensteins Verrat in einer späten Zukunft und vor deren Sittlichkeit sich vielleicht werde rechtfertigen lassen. Schiller dachte nicht an solche Auffassung.

Reiner erscheint der Typus des Idealisten sittlicher Freiheit in Schiller. Hebbel greift hinüber in eine andere Weltanschauungsform. Er berührt sich mit Hegel. Und Hegel wird von Dilthey dem Typus des objektiven Idealismus zugewiesen. Für Hegel gilt mithin ebenso wie auf diesem Gebiet für Hebbel alles, was von Dilthey gesagt wird über den Gegensatz dieses Typus zu der dualistisch beschränkenden Ethik Kants und Fichtes. Dem Typus des objektiven Idealismus aber gehört vor allem Goethe an. Darum durfte auch Goethe versuchen, Tragisches nicht aus dem Gegensatz schlechter Menschen zu einer edeln Natur abzuleiten, sondern aus dem Zusammentreffen wahrhaft freundschaftlichen Weltverstandes mit Leidenschaft, Neigung und äußerer Bedrängnis. So äußerte sich Goethe im 15. Buch von „Dichtung und Wahrheit" über „Clavigo". Doch nicht nur in „Clavigo" arbeitete Goethe mit diesem Gegensatz. Deutlich läßt sich besonders in „Iphigenie" und „Tasso", aber auch in „Faust" verspüren, wieviel von der scharfen Gegensätzlichkeit der Tragik Schillers aufgegeben wurde auf Goethes Weg. Sittliche Forderung macht sich noch bei Hebbel viel kräftiger bemerklich als bei Goethe.

Allein Goethe ging noch lange nicht so weit, wie die Tragik der Eindrucksdichtung. Sie gab die sittliche Entscheidung ganz auf und wollte nur noch verstehen, was andern, sittlicher gerichteten

Menschen wie Unsittlichkeit erscheint. Gerhart Hauptmanns „Michael Kramer" und „Kaiser Karls Geisel" bedeuten wohl die äußerste Möglichkeit solcher Tragik des Verstehenwollens. Da wird die Unfähigkeit, einen Menschen zu verstehen, vollends zum tragischen Leid. Dies Leid erlischt und Versöhnung stellt sich ein, sobald Verständnis möglich wird. Michael Kramer versteht zuletzt seinen Sohn, Kaiser Karl das Rätsel Gersuind; freilich nimmt erst der Tod Arnold Kramers und Gersuinds den beiden Alten die Binde von den Augen. Sie können den Verlust tragen, gerade weil sie endlich erkennen, welche Werte zugrundegegangen sind in Arnold und in Gersuind.

Hauptmanns beide Stücke sind klarste Belege für eine Tragik, die aus phänomenalistischem Positivismus sich ableitet. Der Weg aber, der von Goèthe zu der deutschen realistischen Dichtung, vom zweiten zum ersten Typus Diltheys führt, dieser Weg, den ich oben festlege, weist in einer langen Reihe von Dichtern Zwischenformen sittlicher Wertung, die von der Auffassung Goethes überleiten zu der bloßen Verständnisfrage Hauptmanns. Auf dem Gebiet der Erzählung sind die beiden vielleicht fesselndsten Fälle solcher Übergangswertung Gottfried Keller, der von Goethe kam und dem Materialismus Feuerbachs sich näherte, und Theodor Fontane, dem im höchsten Alter beschieden war, der Eindrucksdichtung Wege zu weisen. Sittliche Wertung war dem Schweizer durchaus nicht fremd. Doch auch Fontane schaltet sie nicht ganz aus. Beide aber überlassen gern anderen den Bösewicht, suchen mindestens jeder ihrer Gestalten das Lebensrecht zu sichern. Bloß verstehen wie Hauptmann wollen sie nicht. Sie lehnen nur schroffe sittliche Entgegenstellungen ab.

Von anderen Blickpunkten aus prüft mein Aufsatz „Tragik nach Schopenhauer und von heute" (Vom Geistesleben, 2. Aufl. S. 524 ff.) die gegensätzlichen Anschauungen über das Recht des Bösewichts im Drama. Schopenhauer ist neben Hegel und vor Hebbel einer der eifrigsten Anwälte der Tragik, die auf den Bösewicht verzichtet. Auf Goethes „Clavigo" stützt Schopenhauer sich nicht nur, ihm gilt „Clavigo" sogar für das einzige vollkommene Muster solcher Tragik. Grund von Schopenhauers Wertung ist sein Glaube, daß die Welt schlecht sei. Um seiner Weltverleugnung willen macht er die Tragödie zum Kunstwerk der Lebensverneinung. Daher ist ihm am liebsten die eine Art der Tragik, die ein tragisches Ende nicht aus ungewöhnlicher Schlechtigkeit eines Menschen ableitet, sondern aus der Tatsache, daß auch zwischen Menschen, wie sie gewöhnlich sind, und unter Umständen, wie sie häufig eintreten, unlösbare Gegensätze sich auftun.

An derselben Stelle beziehe ich mich auf Georg von Lukács' Arbeit „Zur Soziologie des modernen Dramas" (Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik 38, 303 ff. 662 ff.). Sie rechnet die Verdrängung des Bösewichts aus dem Drama zu den Folgen der Verbürgerlichung, die sich seit Anfang des 18. Jhhs. vollzieht. Ein gesellschaftswissenschaftlicher Gesichtspunkt wird also von Lukács, und zwar mit Geschick und Erfolg, in Anspruch genommen zur Deutung des Wandels, der sich in dramatischer Verwertung des Bösewichts gerade während der beiden jüngsten Jahrhunderte durchsetzte. Lukács verknüpft tatsächlich Weltanschauung mit technischen Eigenheiten der Dichtung. Die bürgerliche Weltanschauung raubt der Tragödie den Bösewicht.

Führt indes Diltheys Dreitypenlehre nicht noch einen Schritt weiter? Schiller ist doch auch ein Sohn dieser bürgerlichen Welt. Trotzdem widerstrebt er dem Hang zur bösewichtlosen Tragik. Er tut es, weil er dem dritten Typus Diltheys angehört, den Idealisten der Freiheit. Schopenhauer hingegen, der gern zum Vollender der Philosophie Kants gemacht wird, bewährt sich auch durch die Empfehlung des bösewichtlosen Dramas als Gesinnungsgenosse

Goethes und Hegels, also der Vertreter des objektiven Idealismus. Dergestalt rückt er auch von dieser Seite nahe heran an Schelling und Schleiermacher. Dilthey selbst nennt ihn nicht ausdrücklich unter den Vertretern dieses Typus. Nahm er vielleicht an, daß Schopenhauer überhaupt nicht reine Verkörperung eines der drei Typen sei?

Schopenhauer wirft Schiller vor, daß dessen Menschen sich in schwarze und weiße scheiden. Noch viel unbedingter ist Victor Hugo Schwarzweißmaler; und auch Hugo arbeitet auf der Bühne mit dem Bösewicht. Bei Eduard Wechssler (Weltanschauung und Kunstschaffen S. 22 f.) enthüllen sich Molière und Hugo als gegensätzliche Pole der Kunst wie der Weltanschauung. Schade, daß Wechssler, der doch von Diltheys Typenlehre (S. 10 ff.) ausgeht, sie nicht bei der Gegenüberstellung Molières und Hugos verwertet. Manche Linie wäre schärfer zu ziehen gewesen.

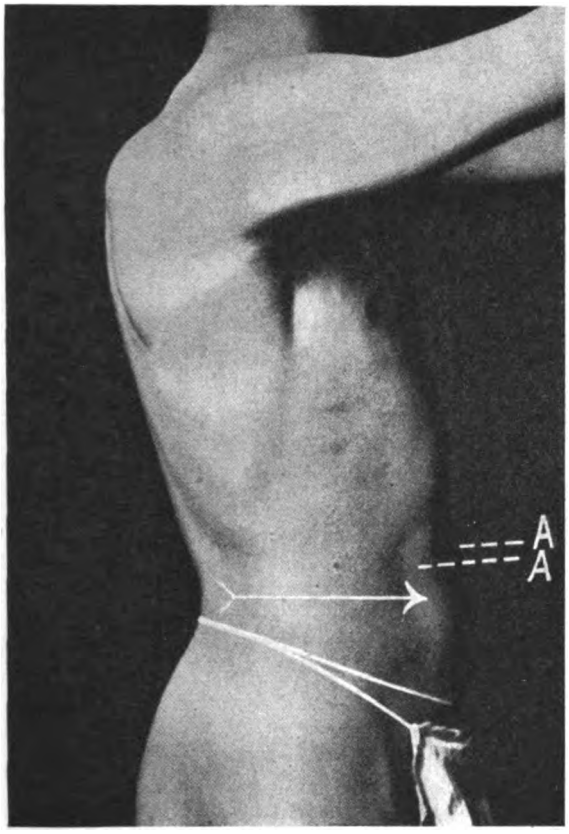
An ein paar naheliegenden Belegen suchte ich nachzuweisen, daß Diltheys drei Typen der Weltanschauung sich nicht bloß verwerten lassen für die Scheidung der Lebensauffassungen von Dichtern, daß vielmehr bis in die technischen Besonderheiten der Dichtungen sich die Nachwirkung der typischen Gegensätze verfolgen läßt. Verschiebungen, die sich ebenso in der künstlerischen Gestalt von Dichtung wie im Weltbild der Dichter gerade jetzt oder auch vor kurzem beobachten ließen, sind mit Diltheys Typenlehre unschwer zu bezeichnen und verständlicher zu machen.

Anderes will und eine noch viel ausgiebigere Nutzung der Typen Diltheys versuchte Hermann Nohl in seiner Schrift „Typische Kunststile in Dichtung und Musik" (Jena 1915). Wie bei Gelegenheit der Weltanschauungen von Malern ging Nohl auch hier über Dilthey hinaus, blieb nicht beim inhaltlichen Ausdruck stehen, sondern wollte künstlerische Formen interpretieren. Ihn verlangt es — wie mich — nach der „entscheidenden Analyse des eigentlich elementaren Daseins des Kunstkörpers" (S. 9). Für die Musik und für die Dichtung möchte er etwas erbringen, wie es die bildende Kunst in den Stilmerkmalen besitzt. Fast noch in jedem Bruchstück läßt sich der Stil eines Gemäldes nachweisen. Nohl fühlt eine Einheit des Stils, wie sie im Gebiet bildender Kunst besteht, auch in jeder Melodie und in jeder Wortfolge. Er ist überzeugt, die Stile von Dichtung und Musik ebenso genau bestimmen zu können, wie der Betrachter bildender Kunst längst die Stile seines Gebiets zu scheiden fähig ist.

Nohl verwertet für seine Zwecke die Lehre von Joseph Rutz, wie sie von dessen Sohn Ottmar Rutz und — mindestens anfangs — von Eduard Sievers gefaßt wurde. Den Kern dieser Lehre erblickt Nohl mit Recht in der Entdeckung, daß alle Gefühlsäußerungen in ihrer Form bedingt sind von einer körperlichen Haltung, die sich vor allem ergibt aus der Arbeit der Rumpfmuskeln. Die Stimme, aber auch die Gebärden der Hände werden bestimmt durch diese Haltung. Rutz setzt vier Typen der Haltung fest. Sie seien hier in der Gestalt, die ihnen zugewiesen wird in Ottmar Rutz' Werk „Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck" (Leipzig 1911 S. 8 ff.), ausführlich wiedergegeben. Rutz' Lehre ist mir persönlich wichtig und wertvoll genug, um ihr hier etwas Raum zu gewähren.

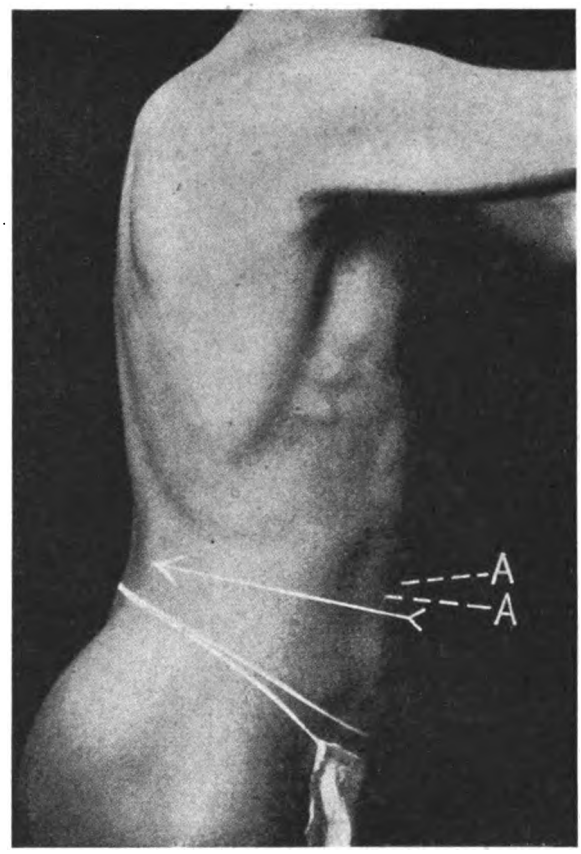
Der erste Typus der Körperhaltung ist zu beobachten an den Nachbildungen Julius Cäsars und römischer Kaiser, an Napoleon, Goethe, Heyse, Schubert, Bruckner. Der Unterleib ist wagerecht nach vorne geschoben. Die Stimme hat einen dunkeln und weichen Klang. Der Atem ist tief. Voraussetzung ist Dauerzusammenziehung des Lendenteils des Zwerchfells.

Der zweite Typus ist zu gewahren an Friedrich dem Großen und an den Hohenzollern der Neuzeit, an Schiller, Beethoven, Weber, Schillings. Er schiebt die Unterleibsmuskeln gleich oberhalb der Hüften wagerecht nach rückwärts und wölbt die Brust vor. Stimmklang ist



7. Typus I (kalt).

Wagerechtes Vorschieben des Unterleibes. Diese starke ständige Verwölbung des Unterleibes bedeutet den primitiven Typus I. Er wird zur kalten Art durch das Hereinziehen der Stellen AA. Stimmklang: dunkel und weich. Ausdruck des heißen und milden Fühlens kühlerer Art. — Ausdruckshaltung von Cäsar und andern römischen Kaisern, Napoleon I., Goethe. Regelmäßig in Italien anzutreffen. Carusos Haltung.



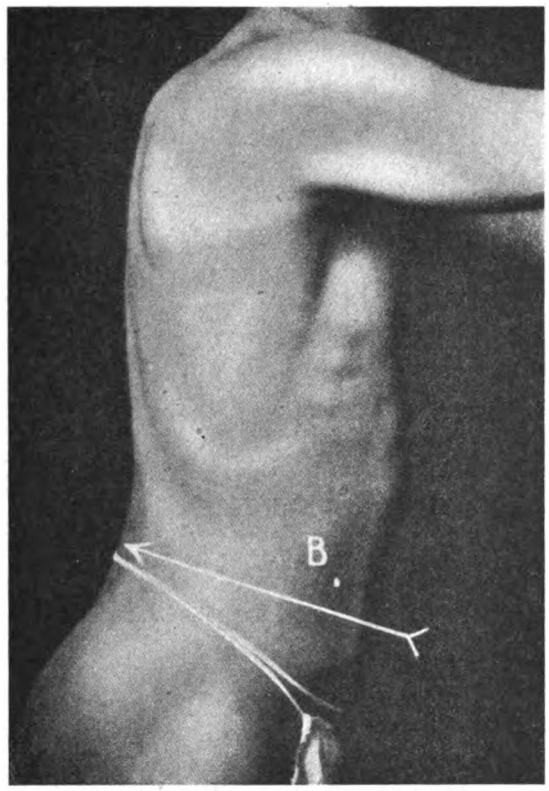
8. Typus II (kalt).

Das nebenstehende Bild zeigt Typus I: Schubrichtung nach vorne wagrecht »——». Der Typus II, der Ausdruck des kühl-milden Fühlens, schiebt die Muskeln in Pfeilrichtung wagrecht nach rückwärts «——«. Man beachte, wie sich das Schwergewicht des Rumpfes und das Neigungsverhältnis zum Becken (Darmbein) gegenüber Typus I verändert. Dazu hier Dauerzusammenziehung des geraden Bauchmuskels (kalte Art, A A). Stimmklang: hell, weich. Man beachte, wie die ganze Figur gegenüber Typus I schlanker wird. Massive Auswölbung des Unterleibs bei Typus I, während hier eine gleichmäßige Schlankheit herrscht.

hell und weich, Atem höher als beim ersten Typus. Dauerzusammenziehung des queren Bauchmuskels besteht.

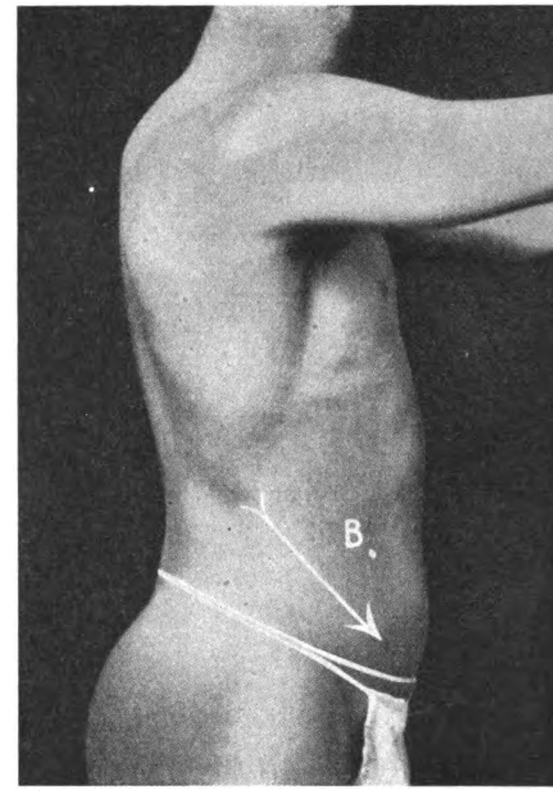
Der dritte Typus herrscht in den Statuen der alten Griechen, in Liszt und Richard Wagner. Die Muskeln an den Seiten des Rumpfes werden schräg, entweder abwärts vorwärts oder abwärts rückwärts, geschoben. Stimmklang ist hell und hart, Atem bei Muskelschub nach vorwärts abwärts höher, nach rückwärts abwärts tiefer. Entweder die äußern oder die innern schiefen Bauchmuskeln werden dauernd zusammengezogen.

Den vierten Typus kann Rutz nur errechnen, nicht an Menschen nachweisen. Die Muskeln an den Seiten des Rumpfes werden schräg entweder nach vorwärts aufwärts oder nach rückwärts aufwärts geschoben. Der Stimmklang ist dunkel und hart, der Atem bei Muskelschub nach vorwärts aufwärts höher, nach rückwärts aufwärts tiefer. Dauernd zusammengezogen sind entweder die äußern oder die innern Zwischenrippenmuskeln.



9. Typus II (warm).

Ausdruck des kühl-milden Fühlens wärmerer Art: Einziehen der Stellen BB rechts und links des geraden Bauchmuskels. — Ausdruckshaltung von Robert Franz, Lortzing, Schumann, Beethoven (bei diesem meist gepaart mit der großen Art).



10. Typus III (kalt).

Schubrichtung nach vorwärts abwärts. Muskelknäuel rechts vor dem Hüftknochen. Stellen BB innerlich vorwölben! Ausdruck des starkkühlen Fühlens kälterer Art. Besonders an altgriechischen Statuen sichtbar. Dauerzusammenziehung des äußeren schiefen Bauchmuskels.

Leicht läßt sich erkennen, daß der vierte Typus als Gegenstück zum dritten gedacht ist, so wie der zweite das Gegenstück zum ersten ist. Da Rutz den vierten Typus im Leben nicht antrifft, könnte er beiseitegelassen werden. Allein bald soll sich zeigen, welche Bedeutung dieser vierte Typus gerade für die Frage hat, die von Nohl aufgeworfen wird.

Rutz gibt noch ein paar Hinweise, um die Einstellung in die einzelnen Typen zu erleichtern. Kennzeichen des ersten Typus ist die Erweiterung der Unterleibshöhle, des zweiten die Erweiterung der Oberleibshöhle. Im dritten Typus verbindet sich Streckung und Abwinklung des Körpers mit Schubrichtung der Muskeln nach abwärts, im vierten dagegen Konzentrierung des Körpers mit Schubrichtung nach aufwärts.

Neben den vier Haupttypen nimmt Rutz noch einige Unterarten an. Er nennt als „notwendige Unterart" die Scheidung in „kalt" und „warm". Weitere Unterarten sind: „groß" und „klein", „dramatisch" und „lyrisch", „ausgeprägt" und „schlicht". Diese Unterarten beruhen natürlich auch auf wechselnder Einstellung der Muskeln. Sie verbinden sich mit den Haupteinstellungen, sie gestatten innerhalb der Haupttypen noch Sonderungen vorzunehmen. So erkannte Joseph Rutz seine eigene Sonderart in Typus eins mit den Zusätzen kalt, groß, ausgeprägt. Racine aber war Typus drei, warm, groß, dramatisch und lyrisch.

Es ist wohl nicht ganz richtig, wenn behauptet wird, zur Handhabung von Rutz' Methode sei die Veranlagung eines Mediums nötig. Dagegen taugen motorisch veranlagte Menschen ohne Zweifel besser zu Versuchen in Rutz' Sinne. Selbsttäuschung ist sicherlich auch bei ihnen nicht ausgeschlossen. Und nur genaueste Beobachtung der Anweisungen führt zu wirklichen Ergebnissen. Rutz erleichtert sie durch Bilder, die ebenso für die Haupttypen wie für die Unterarten die Haltung des Körpers zeigen. Auch seine knappere Darstellung „Sprache, Gesang und Körperhaltung" (München 1911; 2. veränderte Auflage ebd. 1922) bringt solche Abbildungen.

Nicht ganz richtig ist ferner, daß Rutz den Geist völlig dem Körperlichen ausliefere. Gewiß wird durch ihn vieles, das uns bisher als Folge geistiger Haltung und als geistige Tat erschien, auf körperliche Bedingungen zurückgeführt. Obendrein wird geistiger Beweglichkeit eine enge Grenze gezogen. Der schöpferische Künstler kann sich nach Rutz nur innerhalb eines engumschriebenen Gebietes künstlerischen Ausdrucks bewegen. Rutz läßt ja für einen Musiker oder einen Dichter nur die Möglichkeiten eines einzigen Haupttypus zu. Goethe weist nach Rutz immer den Typus I, Schiller immer den Typus II, Richard Wagner immer den Typus III. Nur verschiedene Unterarten sind einem Künstler zugänglich. So verbindet Racine die Unterarten lyrisch und dramatisch. Hebbel ist warm und kalt, ebenso Wagner. Doch innerhalb solcher Grenzen ist nach Rutz der Künstler gebunden durch seine körperliche Haltung. Wenn irgendwo, so wäre an dieser Stelle ein unerschütterliches Zeugnis für die unbewußten Bedingungen des künstlerischen Schaffens erbracht. Denn natürlich dürfte vor Rutz kaum ein Künstler geahnt haben, daß ihn seine Körperhaltung zu einer bestimmten Ausdrucksform zwinge, die sich wesentlich unterscheidet von der Ausdrucksform vieler Künstler, zugleich aber auch zusammenfällt oder mindestens sich berührt mit der Ausdrucksform einer Reihe anderer Künstler.

Unterwirft Rutz geistiges Schaffen mithin auf ungewöhnliche und neue Weise dem Stofflichen, so erhärtet er doch auch, welche Macht der Geist über den Stoff hat. Er ist überzeugt, daß motorisch veranlagte Menschen, wenn sie sich widerstandslos und ohne absichtliche Hemmung den Eindrücken eines hörbaren Kunstwerkes hingeben, zu der Einstellung der Muskeln gezwungen werden, die dem Typus des gehörten Werkes entspricht. Ja, nicht nur durch das Ohr vermittelt sich solche Wirkung, notwendigerweise auch durch das Auge. Die typischen Unterschiede und ihre Unterarten gelten ebenso wie für Musiker und Dichter auch für bildende Künstler. Ein Gemälde, eine plastische Darstellung, ein Werk der Baukunst zwingen gleichmäßig zu Muskeleinstellungen nach dem Gesetz ihres Typus und von dessen Unterarten.

Solche Wirkung geistiger Gebilde auf den Körper ist ja die eigentliche Voraussetzung von Rutz' ganzer Lehre. Beim Versuch, die rechte Wiedergabe gesanglicher Kunst zu lehren, stieß man auf Hindernisse; als deren Ursache ergab sich die Körperhaltung. Und zwar ließ sich beobachten, daß eine und dieselbe Persönlichkeit den rechten Ausdruck des einen Kunstwerkes mühelos erzielte, dagegen bei andern Kunstwerken versagte. Dort hatte sie ein Werk ihres eigenen Typus vor sich, hier ein Werk eines andern, ihr fremden Typus. Wenn sie ihre gewohnte Haltung aufgab, kam sie dem fremden Typus näher und damit dem rechten Ausdruck. Sorgliche Prüfung der Muskelumstellungen führte weiter und endlich zum Ausbau der ganzen Lehre.

Auf zwei Gesichtspunkte ist sie gerichtet. Sie will echtere Wiedergabe von Werken der Musik und der Dichtung, also von Werken der hörbaren Künste erzielen, aber auch leichtere, physisch ungehemmte.

Lehrer der Sang- und der Sprechkunst haben eine Reihe von Kunstgriffen bereit, durch die sich der Sänger und der Sprecher die körperliche Arbeit seines Berufes erleichtern kann. Ermüdende Hemmnisse werden durch diese Kunstgriffe behoben. Erkrankungen der Körperteile, die an der Arbeit künstlerischer Wiedergabe beteiligt sind, können auf diesem Wege, wenn nicht ausgeschaltet, so doch eingeschränkt werden. Schon ist die Technik des Singens und Sprechens so weit getrieben, daß es wie eine Folge unzureichender Schulung wirkt, wenn Heiserkeit sich leicht einstellt. Noch mehr: Erkrankungen, die auf Erkältung beruhen, lassen sich zum Teil beheben, wenn die rechten Kunstgriffe des Singens und Sprechens geübt werden. Rechte Atemgymnastik, diese unerläßliche Forderung der Sprech- und Sangkunst, vermag sogar Herzstörungen zu bessern.

In der Mehrheit der Fälle werden diese Kunstgriffe unterschiedslos auf alle Werke der Musik und der Dichtung angewendet. Rutz unterscheidet. Er möchte für die verschiedenen Typen verschiedene Kunstgriffe lehren. Er ist überzeugt, daß bei rechter Einstellung der Muskeln die krankheiterregenden Hindernisse von vornherein wegfallen. Daß umgekehrt, wer etwa Wagner im Typus von Schubert singt, anstatt des dritten also den ersten Typus verwirklichen will, ebenso seine Gesangmittel beeinträchtigt wie der Schauspieler, der im Typus von Schiller ein Werk Goethes vorträgt. Noch im Gebärdenspiel mache sich die falsche Haltung geltend. Sie führt zu rascher Ermüdung.

Auch das ist, mag es vollkommen richtig sein oder nicht, mindestens ein Versuch, durch geistig erschlossene Mittel die körperliche Leistung zu erleichtern, nicht ein rückhaltloses Bekenntnis, daß geistige Leistung einzig und allein auf Körperlichem beruhe.

Wichtiger ist an dieser Stelle der Anspruch, daß mit Rutz' Mitteln das einzelne Kunstwerk echter wiederzugeben ist. Streiten läßt sich, ob wirklich jedes hörbare Kunstwerk unbedingt im Sinn seines Schöpfers wiedergegeben werden muß. Wer die Frage mit einem Nein beantwortet, beruft sich gern auf die Tatsache, daß Dichter ihre eigenen Werke selbst meist recht schlecht vorlesen. Zugegeben sei, daß ein geschulter Vortragskünstler aus einer Dichtung Wirkungen holen kann, die sich dem Schöpfer der Dichtung entziehen. Es liegt zum Teil an der merkwürdigen, aber unleugbaren Erscheinung, daß Dichter beim öffentlichen Vorlesen ihren eigenen Typus aufgeben. Sie wollen etwas Besonderes leisten und verzichten auf ihre beste Kraft. Dann aber ist natürlich ein Vortragskünstler, der aus langjähriger Schulung die allgemeinen Kunstgriffe der Sprechkunst beherrscht, dem ungeübten Dichter überlegen, wenn es gilt, eine größere Menge durch längere Zeit hindurch zu bannen.

Umgekehrt aber empfinden Dichter, denen ihre eigenen Werke durch sogar ausgezeichnete Vortragskünstler vorgeführt werden, oft etwas Fremdes, ja Unerträgliches. Sie sehen ihre Schöpfung in einer glänzenden, aber vergewaltigenden Aufmachung vor sich.

Nicht näher erwogen sei die Frage, ob der darstellende Künstler das Recht hat, seine persönliche Kunst an die Stelle der Kunst zu setzen, die er darzustellen hat. Großen Begabungen wurde das oft gestattet. Daß es den Weg zu der eigenen und eigentümlichen Gesetzlichkeit eines Kunstwerkes verstellt, ist sicher.

Vollends aber kann eine Vortragslehre, die es ermöglicht, eine Dichtung oder ein Werk der Musik echter wiederzugeben als andere Methoden, nur willkommen sein dem Forscher, der das eigentliche Wesen künstlerischen Gestaltens erfassen möchte. Nur gerade auf meinem Wege fördert Rutz nicht mit erwünschter Vollständigkeit. Denn er trennt zwar Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens, aber doch bloß für das Gefühl. Wer bei Rutz in die Schule geht, entdeckt rasch beträchtliche Unterschiede zwischen Goethes und Schillers Wortkunst. Doch diese

Unterschiede und all die vielen andern, die durch Rutz zum Erlebnis werden, bleiben Erlebnis und setzen sich nicht um in Begriffe. Rutz beabsichtigt nicht, die gegensätzlichen Wirkungen, die er aufdeckt, für den Verstand zu beschreiben und ihre Merkmale in Worte umzusetzen.

Nohls Schrift „Typische Kunststile in Dichtung und Musik" versucht mit entschiedenem Geschick, rhythmische Unterschiede der Typen von Rutz festzulegen, also vom Gefühl zum Begriff weiterzuschreiten. Der Rhythmus des ersten und zweiten Typus hat nach Nohl (S. 13) einen völlig andern Charakter als der des dritten. „Bei Typus I und II läuft der Rhythmus fort. Man spürt, einmal aufmerksam geworden, mit aller Bestimmtheit, daß ein Goethesches Gedicht oder eine Schubertsche Musik fließt ohne anzuhalten, ein Schillersches Gedicht, eine Musik von Beethoven oder Brahms unaufhörlich vorwärtsdrängt. Beidemal wechseln die betonten und die unbetonten Momente und dieser Wechsel hat in sich ein Ziel oder eine Richtung. In Typus III dagegen steht der Rhythmus, richtiger gesagt, er bewegt sich in sich selber, weil alles gleich intensiv betont ist und eigentlich nur eine gegensätzliche Bewegung möglich ist, ein Vor und Zurück, ein Hin und Her, Auf und Ab. Die Bewegung beruht nur auf den betonten Silben und Noten, die unbetonten haben keine rhythmische Bedeutung."

Mögen diese Beobachtungen durchaus zutreffen oder nicht, sie eröffnen doch den Weg von bloß gehörtem Erleben der Unterschiede zu deren begrifflicher Bestimmung. Bedenken gegen Nohls Vorgehen seien freilich nicht verschwiegen.

Er möchte Rutz mit Dilthey verbinden, um die geistige Struktur und Bedeutung der Typen von innen zu erfassen (S. 11). Dilthey scheidet drei Typen, Rutz zwar deren vier, aber nur drei weist er in Wirklichkeit nach. Es ist nicht ganz ungefährlich, sich durch die gemeinsame Dreizahl zu Verknüpfungen verleiten zu lassen. Widersteht man nicht besser der Lockung, Paare oder Dreiheiten von Begriffen nebeneinanderzustellen und die Verwandtschaft hier der Paare und dort der Dreiheiten zu ergründen? Zahlenmystik drängt sich leichter ein, als viele ahnen.

Nohl aber wehrt sich sogar gegen die Annahme voller Übereinstimmung von Rutz' und Diltheys Typen. Mindestens soweit Rutz' dritter Typus in Betracht kommt. In dem Gegensatz des ersten und zweiten Typus meint er ja freilich den Gegensatz von zwei Typen Diltheys wiederzufinden: von Pantheismus (objektivem Idealismus) und Idealismus der Freiheit. Allein er gesteht zu, daß Rutz' dritter Typus etwas ganz anderes bedeute als Naturalismus. Denn Naturalismus sei keine spezifische Gefühlsäußerung. In den Vertretern von Rutz' drittem Typus, in Bach, Berlioz, Liszt und Wagner, in Hölderlin, Heine und den meisten modernen Lyrikern möchte Nohl nur eine andere pantheistische Haltung erkennen, die von der pantheistischen Haltung des ersten Typus sich unterscheidet.

Scheitert also schon hier der Versuch einer restlosen Verknüpfung der Typen von Rutz und Dilthey, so hält sich Nohl obendrein durchaus nicht streng an die Feststellung des Typus einzelner Künstler, wie sie von Rutz vorgenommen wird. Niemand wird behaupten wollen, daß Rutz unfehlbar und seine Feststellungen unverbesserlich seien. Allein Nohl sollte wenigstens anmerken, wo und warum er von Rutz abgeht. Er scheint indes (S. 15) Bruckner, der für Rutz dem ersten Typus angehört, zum dritten zu zählen. Hofmannsthal, nach Rutz Typus II, erscheint bei Nohl als Typus III (S. 20 ff.). Umgekehrt hält er auch nicht an Diltheys Zuteilungen fest. Hegel, für Dilthey Genosse Goethes, Pantheist also und als solcher nach Nohl dem Typus I von Rutz zugehörig, gilt (S. 13) für Typus III.

Ich leugne nicht und wiederhole, daß Nohl sehr beachtenswerte Unterschiede im Rhythmus verschiedener Dichtergruppen aufweist, die mit Rutz' Typen zusammenhängen. Daß er über das bloße Wahrnehmen verschiedener Klangfarben, wie es bei Rutz sich geltend macht, hinausführt zu begrifflicher Scheidung und zum Nachweis der rhythmischen Voraussetzungen des Gegensatzes der Klangfarben. Doch die Verbindung der Typen von Rutz mit Diltheys Typen scheint mir verunglückt. Sie bricht noch unbedingter zusammen, wenn die Erweiterung von Rutz' Lehre Anerkennung findet, die jüngst von Sievers vorgetragen wurde (Abhandlungen der K. S. Gesellschaft der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 35, 31 ff.).

Rutz behauptet, daß ein einzelnes Individuum in der Klanggebung an einen der drei Haupttypen gebunden sei, nur unter besonderen Voraussetzungen von seinem Typus abweiche und auch in den Unterarten oft nur in beschränktem Sinn wechsle. Nohl stimmt an dieser Stelle durchaus mit Rutz überein.

Sievers ist durch langfortgesetzte analytische Arbeit zu der Überzeugung gelangt, daß Rutz unrecht habe. Sievers sagt (S. 51 f.), es gebe gewiß viele Menschen, deren persönliches Klangwesen in Rutz' Sinne einheitlich sei. Aber viele Menschen gebrauchen auch mehrere klangliche Typen nebeneinander, und zwar auch mehrere Haupttypen. Sievers führt sich selbst als einen Beleg an. Er habe früher in drei verschiedenen Typen geschrieben, gebrauche jetzt vorwiegend zwei. Im Kolleg steigere er sich vom einfachen Bericht über ausgemachte Tatsachen zu lehrhaften Erörterungen und Seminarauseinandersetzungen in drei Typen. Einer dieser Typen entstamme dem unbewußten Trieb nach Verlebendigung des Vortrags, die beiden andern seien ererbt, der eine vom Vater, der andere von der Mutter.

Sievers entzieht durch diese Festsetzungen dem Versuche Nohls den Boden. Es müßte denn angenommen werden, daß der Mensch, der jetzt in diesem und dann in einem andern Typus spricht oder schreibt, in paralleler Verschiebung auch seine weltanschauliche Haltung verändere, wenn überhaupt Weltanschauungstypus und Typus des klanglichen Ausdrucks zusammenhängen sollen.

Nicht minder gefährdet aber als durch diesen einen Schritt von Sievers ist Nohls Versuch durch einen andern. Rutz hatte nur drei Typen im Leben vorgefunden. Sievers meint nicht nur den vierten Typus, der bei Rutz bloß die Rolle einer theoretischen Möglichkeit spielt, im Leben nachweisen zu können; ihm sind überdies noch zwei andere Typen kenntlich geworden, so daß er jetzt mit einer Gesamtzahl von sechs Typen arbeitet. Er ordnet diese sechs Typen an (S. 32):

	hell	dunkel
weich	2	1
hart	3	4
vibrierend	5	6

Nur erwähnt sei noch, daß Sievers (S. 33) auch noch einige neue Unterarten nachträgt. Für die Beurteilung von Nohls Vorgehen fallen sie nicht ins Gewicht.

Dagegen verschwindet durch die Annahme von sechs Typen auch noch der eine Beweggrund für eine Verknüpfung der Weltanschauungstypen und der Klangtypen: die gemeinsame Dreizahl. Mithin dürfte der Versuch als gescheitert gelten, die Dreiheit der Weltanschauungsmöglichkeiten in Zusammenhang zu bringen mit einer Verschiedenheit des klanglichen Ausdrucks, die ihrerseits wurzelt in Gegensätzen körperlicher Haltung, also auch des Körperbaues.

Übrig bleibt bei Nohl wertvolles Material für die Bestimmung des Wesens und des Wertes von typischen Sonderungen. Der Typus ist ein für allemal etwas Ideelles, bloß Gedachtes. Er kann dienen, den Erscheinungen des Lebens näherzukommen. Überschau und Ordnung wird durch ihn ermöglicht. Er leiht Begriffe, um Unterschiede zu bezeichnen, die im Leben bestehen. Er führt vom bloßen Wahrnehmen dieser Unterschiede weiter zu ihrer verstandesmäßigen Erfassung. Aber dem Reichtum des individuellen Lebens wird der Typus nie ganz gerecht. Und er hilft nur diesen Reichtum zwecklos einschränken, wenn er zu strenge gehandhabt wird. Typisches ist in jeder einzelnen Erscheinung zu finden, darum geht es aber noch lange nicht an, die ganze Reihe einzelner Erscheinungen, die von einer einzigen Persönlichkeit herrühren, nur einem einzigen Typus zuzuweisen.

In jüngster Zeit ist Sievers (H. Lietzmann und die Schallanalyse, Leipzig 1921 S. 42 ff.) zu noch viel überraschendern Ergebnissen gelangt, und zwar bei der Untersuchung der Stimmarten, die an Goethe sich beobachten lassen. Ich verwerte zugleich briefliche Mitteilungen von Sievers.

Goethe besitzt eine so starke Plastik der innern Anschauung, daß, sobald er an einen körperlich oder nach dem Klang seiner Werke aus der Lektüre heraus ihm bekannt gewordenen Menschen mit einem gewissen Interesse denkt, er sich bei einer Äußerung nicht seiner eigenen, sondern dessen Stimme bedient. „Dichtung und Wahrheit" beweist das. Über den Großvater Goethe, den er nicht gekannt hat, spricht Goethe in der eigenen Stimme, dagegen über die Großmutter Goethe oder über die Großeltern Textor in deren Stimme. In dem Gedicht „Vom Vater hab' ich die Statur" folgen aufeinander die Stimmen des Vaters, der Mutter, dann von Großvater und Großmutter, endlich Goethes eigene Stimme. Bei Verdeutschungen folgt Goethe der Stimme der Vorlage, bei Gedichten an Personen meist der Stimme des Menschen, der ihm innerlich vorschwebt. Doch gerade diese Anpassung an den Angedichteten verliert sich fast ganz seit 1822. Bloß Personen, die ihm ganz nahe stehen, gestatten dann noch die alte Anpassung: Karl August, Knebel, Zelter.

Darf da nicht ein überraschender Sieg des Geistigen über körperliche Veranlagung festgestellt werden? Gewiß beweist Sievers' Beobachtung die hohe Empfänglichkeit Goethes. Er ist weit mehr treuer Abspiegler als eigenwilliger Gestalter. Abermals könnten Gegensätze der Typen Diltheys an dieser Stelle verwertet werden. Mindestens widerspricht Goethes Verhalten dem dritten Typus Diltheys und dessen Wunsch, sich die Welt zu unterwerfen. Geistige, nicht naturhafte Bedingtheit ist hier in Geltung. Und abermals braucht nicht die Frage aufgeworfen zu werden, wieweit Goethe mit Bewußtsein oder unbewußt den Stimmklang anderer angenommen habe, wenn er an sie dachte oder von ihnen sprach. Diese Erwägung verdürbe nur das eigentliche Ergebnis von Sievers' Entdeckungen.

Sievers lockert durch seine Ergänzung von Rutz' Lehre die enge Gebundenheit, die von Rutz dem Künstler zuerkannt wird. Beweglicher wird der Ausdruck des Künstlers; er kann wechseln zwischen mehreren Ausdrucksformen. Am schwersten fällt ins Gewicht, daß geistige Haltung diesen Wechsel zu bedingen vermag. Immer zwar noch unbewußt geht von einem zu einem andern Typus über, wer in den Dienst seines Ausdrucks verschiedene Anspannung und wechselnde Betätigungsart des Geistes stellt. Das beobachtet Sievers an sich selbst.

Macht Sievers den geistigen Ausdruck des Menschen wieder unabhängiger von dem Verhalten des Körpers als Rutz, so erscheint in diesem Zusammenhang Nohls Versuch, Diltheys und Rutz' Typen zu verbinden, wie ein Zugeständnis an die Vertreter materialistischer Richtung. Diltheys drei Typen gehen nur auf ein geistiges Verhalten. Nohl selbst — wir sahen es oben —

wehrt sich sonst gegen die Annahme, daß die drei Typen auf Charaktergegensätze zurückgeführt, also als Bedingtheiten der Seele gefaßt werden. Wer indes die Typen Diltheys zurückleitet auf die Typen von Rutz, erweckt doch wohl den Anschein, als sollten die Gegensätze in der Haltung des Geistes, die von Dilthey angenommen werden, nicht nur verknüpft sein mit Gegensätzen der Haltung des Körpers, auch von diesen Gegensätzen abhängen. Doch wohl um solcher Deutung sich zu entziehen, erklärt Nohl jetzt im Vorwort zum Neudruck seiner beiden Schriften von 1908 und 1915 (Stil und Weltanschauung, Jena 1920), daß seine typischen Kunststile nicht mit den Rutz-Sieversschen Untersuchungen zusammenfallen: „Ich hatte sie gerade im Gegensatz zu ihnen geschrieben, in Abweisung ihrer doch äußerlichen und ungeisteswissenschaftlichen Methode der Typenfeststellung, die über einen blinden Instinkt des Horchens und der Körpergefühle nicht hinauskommt." Diese Erklärung mag manchen überraschen.

Rutz selbst nimmt Stellung zu Nohl wie zu Sievers' neuern Ergebnissen in der Schrift „Menschheitstypen und Kunst" (Jena 1921). In erster Linie geht Rutz entschiedener als bisher aus der Welt des Ohrs weiter in die Welt des Auges. Er nutzt die Typenlehre für Werke der bildenden Kunst. Mich verlangte es immer nach solcher Ergänzung. Dann aber lockert Rutz das feste Gefüge seiner älteren Auffassung, nähert sich also an dieser Stelle dem jüngsten Standpunkt von Sievers. Endlich folgert er aus seiner Typenlehre mehr noch, als er es früher getan hatte, Erkenntnisse auf dem Gebiet der Künstlerpsychologie wie auch der Völkerpsychologie. Der geisteswissenschaftlichen Methode kommt Rutz freilich auch diesmal nicht näher.

Sage ich zu viel, wenn ich behaupte, daß Sievers den Wünschen des Augenblickes entgegenkommt, wenn er dem Geist zurückgibt, was zuletzt dem Körper zugebilligt worden war? Die stofflichen Fesseln, in denen man während des 19. Jhhs. mehr und mehr geistige und besonders künstlerische Arbeit zu sehen liebte, verlieren mählich an Wert. Es wird wieder wichtiger, zu erkunden, wo und wann der Künstler aus Selbstbestimmung schafft, als immer neue Nachweise ungeahnter Abhängigkeiten des Künstlers zu erbringen.

Ist es nicht bezeichnend, daß eine der neuern Lehren, die am rückhaltlosesten das künstlerische Schaffen zur notwendigen Auswirkung ungeahnter seelischer Erkrankungszustände machte, sich jetzt weiterzubilden beginnt in einer minder materialistischen Richtung? Die Psychoanalyse, in ihrer ersten Gestalt vielleicht die enttäuschendste Enthüllung der wirklichen Voraussetzungen künstlerischer Phantasiearbeit, strebt fort zu neuen Erkenntnissen, sie will neue Energien der Seele finden, die im schöpferischen Grund der Seele wirksam sind. Sie beugt sich nicht mehr so demütig vor der Materie wie die ältere Psychoanalyse.

Die Psychoanalyse geht zurück auf die Entdeckung der Wiener Ärzte Josef Breuer und Sigmund Freud, daß vergessene und verdrängte, also unbewußt gewordene seelische Vorgänge zu Psychoneurosen führen können. Heilung wurde versucht, indem man die verdrängten Erlebnisse wieder ins Bewußtsein rief. Breuer bediente sich dabei der Hypnose. Freud entwickelte eine andere und eigenartige Technik und Theorie.

Triebäußerungen des Menschen, vor allem die geschlechtlichen, werden durch Erziehung und Bildung im Kinde, aber auch noch später unterdrückt. Besonders hemmen sittliche und religiöse Forderungen das ursprüngliche Triebleben, möchten sogar verhindern, daß es ins Bewußtsein trete. Die verdrängten Strebungen suchen Auswege und finden sie im Traum, in Symbolhandlungen und unter Umständen in Psychoneurosen. Die Psychoanalyse sucht die Verdrängung rückgängig zu machen, um deren schädliche Wirkungen zu beheben,

sei's durch Anerkennung des verdrängten Stoffes, sei's durch dessen zweckmäßige Bearbeitung.

Freuds Lehre wurde angewandt auf alle Gebiete des Seelenlebens, die ins Unbewußte hinabreichen. Märchen und Mythologie suchte man zu verstehen aus unbewußten seelischen Vorgängen. Auch Dichtung.

Freud fand zahlreiche unbedingte Anhänger, aber auch zahlreiche Gegner. Am stärksten umstritten ist seine Sexualtheorie. Geschlechtstrieb ist ihm eine Zusammensetzung von Teiltrieben. Die mannigfach sich äußernde „Sexuallibido" durchläuft vom Kindesalter ab verschiedene Entwicklungsstufen, bevor sie ihren Gegenstand wählt. Hauptursache der Psychoneurosen ist für Freud jede Hemmung der Entwicklung der Libido, besonders aber jede „Fixierung" an einzelne frühere geschlechtliche Entwicklungsstufen. Wichtigste Hemmung der Seele ist ihm ein psychisches System, das er den Inzest- oder Oedipuskomplex nannte. Es ist die geschlechtliche Haftung am ersten Liebesgegenstand, den Eltern und Geschwistern.

Zu den Gebieten, in denen sich die gehemmten und verdrängten geschlechtlichen Strebungen ausleben, zählt für die Psychoanalyse neben dem Traum und der Psychoneurose auch die Kunst. Es lag nahe, daß auf dem Boden der Dichtung der Oedipuskomplex untersucht wurde. Freuds Schüler Otto Rank veröffentlichte ein Werk „Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage" (Wien 1912).

R. M. Meyer lehnte Ranks Versuch ab (Deutsche Literaturzeitung 1913 Sp. 1989 ff.). Er brachte eine lange Reihe von Belegen für Ranks Gewohnheit, den Tatsachen Gewalt anzutun, um sie nach seiner Ansicht deuten zu können. Die Begriffe „Verdrängung" und „Verdichtung", die in Ranks Buch immer wieder an Dichtungen aufgezeigt werden, findet Meyer an Ranks eigener Arbeit beteiligt. Jede einfache und natürliche Auffassung sei verdrängt durch die beständige „Pflichteinstellung" auf die Sexualpsychologie; jede Vorstellung werde von jeder auch nur entfernt anklingenden „angezogen und verschmolzen". Meyer zeigte, daß Rank zwar auch richtig beobachten könne, im allgemeinen aber weit über das Ziel hinausschießt.

Meyers Abwehr wiegt schwerer als die vielen bald spöttischen, bald ernsthaften Ablehnungen, die in Besprechungen und sonst dem Vorgehen Ranks und seiner Gesinnungsgenossen erstanden. Denn sie begnügt sich nicht mit Verneinung, sondern sucht das Wesen der neuen Methode zu erfassen. Leider aber ging auch Meyer nicht an die Frage heran, ob vielleicht, wenn schon gewiß nicht alle Dichter, so doch eine Reihe erotisch besonders stark betonter, vor allem Dichter, die mit Willen dem Neuropathologischen und Perversen nachgehen, durch die Methode Freuds und seiner Schule eine vertiefte Deutung finden können.

R. Müller-Freienfels erörtert in seiner Arbeit „Persönlichkeit und Weltanschauung" (S. 141 ff.) auch die Typen der erotischen Gefühle. Er erwähnt, wieweit das erotische Leben philosophisches Denken beeinflußt hat. Er will den Psychoanalytikern nicht zugeben, daß die ganze Ideenlehre Platons eine Libidotheorie sei. Er gibt zu, daß sich bei Schelling, Schopenhauer und Nietzsche das gehemmte Geschlechtsleben oft verrate. Er gedenkt O. Weiningers und seiner Metaphysik und Ethik, die von erotischen Gesichtspunkten beherrscht werden. Er wirft der Psychologie S. Freuds und seiner Schüler vor, daß sie sich einseitig auf das Geschlechtliche stütze. Aber er selbst zeigt die Erotiker auf in der Dichtung wie in der bildenden Kunst. Er versucht die Begriffbestimmung: für den Erotiker steht im Mittelpunkt des Universums die sexuelle Beziehung; sein Interesse haftet am Gegensatz der Geschlechter; alles andere beschäftigt ihn nur insoweit, als sich sexuelle Beziehungen darin aufweisen lassen oder sich wenigstens symbolisieren.

Im Widerspiel aber zu der Vergeistigung, die in der Liebesdichtung des Mittelalters herrscht, lege in der Gegenwart Erotik zwar alle Verhüllungen ab, behalte indes auch alle Steigerungen des Verbotenen und Gewagten bei, weil überkommene Hemmungen und persönliche Freiheit nebeneinander bestehen. Als Belege erscheinen Wilhelm Heinse, Wedekind, Dehmel. Neben normaler Erotik spreche sich auch perverse in der Dichtung aus. Oskar Wilde und Flaubert lassen ihr abweichendes Liebeserleben durchblicken.

Der Fall Wilde ist nicht gleich dem Fall Flaubert. Diesen zweiten Fall untersuchte mit Freuds Mitteln dessen Schüler Theodor Reik in der Schrift „Flaubert und seine Versuchung des heiligen Antonius" (Minden, Westf. 1912). Alfred Kerr schrieb die Vorrede. Reiks Sondergebiet ist die psychoanalytische Prüfung erotisch stark und eigentümlich betonter Dichter. Wie Flaubert wurden von ihm Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler gedeutet.

Von vornherein ist es etwas ganz anderes, mühselig in Dichtungen und Sagen von geringer Erotik nach Spuren gehemmter Libido zu suchen, etwas ganz anderes, Dichter vorzunehmen, die mit Willen auf Darstellung des Geschlechtslebens und seiner versteckteren Züge ausgehen, dann aber ausdrücklich die Welt in erotischem Licht zu erblicken gewohnt sind. Einer der Lieblingsgriffe von Freuds Schule ist, den Menschen zuzumuten, daß sie in alle möglichen Dinge die Formen der Geschlechtsteile hineinsehen. Das wird derart übertrieben, daß der Unvoreingenommene nur lächeln kann. Nicht einmal die kriegerischen Werkzeuge spielender Knaben bleiben vor solcher Deutung bewahrt.

Allein wirklich gibt es Dichter, die mit vollem Bewußtsein die Welt in der Form erotischer Gegenstände und Vorgänge sehen. Zufälligerweise ist mir bekannt, daß Beer-Hofmann bei der Gestaltung seiner Novelle „Das Kind" (Berlin 1893) besondern Wert auf folgende Stelle legte (S. 81): „Wie weich, wie weiblich die Formen dieser Landschaft waren; nichts Hartes, Eckiges, Schroffes! Gegen die träge sich dehnenden rundlichen Konturen drängten sich nur langhingelagerte Fabriksgebäude; dazwischen die prall gespannte Kuppel irgendeines Reservoirs, dessen Rohziegelbau einen fleischfarbenen Fleck zwischen weißen Mauern bildete, und dort hart am Saum des Waldes, dessen niedere Büsche ihn wie ein dunkles krauses Vlies umgaben, steif emporgereckt gegen Himmel, ein riesiger Rauchfang."

Noch eine Steigerung solcher erotischen Schau bedeutet in Heinrich Eduard Jacobs Roman „Der Zwanzigjährige" (München 1918 S. 309 f.) der empörte Aufschrei eines Eifersüchtigen gegen die „phallischen Architekturen" der Welt, gegen Schilfkolben, Bäume, Anschlagsäulen, gewalzte Wasserrohre, Signale. „Des Menschen Werke sind nur geschaffen, um euch unter den Gürtel zu treffen. Dem wissenden Manne ist jede Öse, jeder Tunnel eine nackte Ermahnung, der wissenden Frau vom Mast eines Schiffes bis zum Strohhalm im Eisgetränk alles ein zielloser Sporn der Wollust." Jüngst kennzeichnete Josef Pontens Erzählung „Die erste Rheinreise, auch Erziehung zum Manne" (in dem Buche „Der Knabe Vielnam", Berlin 1921, bes. S. 69) das erste Erwachen solch erotisch betonter Schau; es verknüpft sich bei Ponten in einem Jüngling mit „Wut gegen den Erreger dieser satanisch-grotesken Landschaftsphantasie, der ihm seit gestern die Einbildungskraft durch seine teuflische Unzuchtserdkunde so infernalisch verdorben hatte".

Beer-Hofmann steigerte seine erotische Weltschau zu dem Gesicht des Liebestempels von Hierapolis in seinem „Tod Georgs" (Berlin 1900 S. 35 ff.). So weit wagte sich Schnitzler nicht vor. Desto enger ist Schnitzlers bewußte Beziehung zu Freud und zur Psychoanalyse. Schnitzler ging zur Zeit, als er noch die Wissenschaft des Arztes trieb, die Wege Breuers und wollte funktionelle Aphonie heilen durch Hypnose und Suggestion. Näher und näher kam er

dann als Dichter heran an Freuds Auffassung seelischer Störungen. Freud selbst billigte dem „Paracelsus" von Schnitzler tiefe Einsicht in den seelischen Mechanismus der Krankheitsmotive zu. Theodor Reik führt in seinem Buch „Arthur Schnitzler als Psycholog" (Minden, Westf. o. J. 1913 S. 281 ff.) noch andere unmittelbare Beziehungen Schnitzlers zur Lehre Freuds an. Er weist besonders hin auf ein Thema, das unterirdisch alle Werke Schnitzlers durchklinge und sich innigst berühre mit den Grundsätzen der Psychoanalyse: die Vorbildlichkeit des psychosexuellen Lebens für das ganze übrige Verhältnis des Individuums zum eigenen Schicksal und zur Umwelt.

Sicherlich zählt Schnitzler mit Beer-Hofmann zu einer Gruppe erotisch betonter Menschen, der auch Freud und die Seinen angehören. Abzulehnen ist nur die Behauptung, daß alle übrigen Menschen mehr oder minder ebenso erotisch die Welt erleben. Und noch entschiedener abzulehnen ist der Anspruch, daß alle Dichtung als Ergebnis erotischer Veranlagung und der Hemmung dieser Anlage gefaßt werde.

Auch die Motiv- und Wortforschung Sperbers und Spitzers (vgl. oben S. 45), die mit der Psychoanalyse Freuds und seiner Fortsetzer sich vielfach berührt, trifft auf ihre dankbarsten Gegenstände, wo sie die Sprache ausdrücklich erotischer Dichter nutzt. Sexualisiert wird die Anschauungswelt allerdings auch auf frühen Stufen der Menschheitsentwicklung. Wenn alter südostdeutscher Sprachbrauch Haken und Öse als „Manderl" und „Weiberl" bezeichnet, so gehört das zusammen mit der viel weiter verbreiteten Tatsache, daß unser tägliches Brot in der Form der Geschlechtsteile gebacken wird oder mindestens in einer Gestalt, die den geschlechtlich betonten Körperteilen eignet. Uraltes und Jüngstes treffen da überein, aber aus ganz verschiedenen seelischen Voraussetzungen. Naive Gestaltung dort aus alter saftvoller Zeit, hier die Übersteigerungen einer späten Verfallszeit. Und zwischen beiden liegt die Welt einer Kunst, die von solcher Sexualisierung sich nach Kräften freimacht, weder naiv dem Geschlechtstrieb die Führung überläßt, noch ihn durch künstliche Mittel reizt.

Nicht gerade bescheiden äußert sich Reik über die Bedeutung seiner Methode und über den Wert, der ihr im Gegensatz zu üblicher Betrachtung der Dichtung zukomme (S. 302 f.). Gern sei ihm zugestanden, daß Erforschung der Stoffgeschichte oder der literarischen Tradition nur Vorstufen seien. Bedenklicher schon klingt es, wenn er verlangt, daß eher die Grundgefühle als die Grundgedanken gesucht werden sollen, aus denen Werke entstehen. Im Widerspruch zu der „vornehmen Handlangerarbeit", die nur Richtungen und Bewegungen unterscheide, Beeinflussungen hervorhebe, Merkmale herausfinde, will er selbst die Frage beantworten: Warum griff dieser Dichter zu diesem Stoff? Oder besser: Warum wurde er von diesem Stoff ergriffen?

Als Ursache aber erscheint ihm lediglich zwangsneurotische Einstellung des Dichters. Die Erkenntnis der künstlerischen Phantasie mag gefördert werden durch solche Entdeckungen. Dem Kunstwerk selbst kann es nur schaden, es kann nur um die rechte Erfassung gebracht werden, wenn seine Voraussetzungen in einer derart bedrückenden Abhängigkeit des Geistes gesucht werden. Richtig wies Josef Körner (Literarisches Echo 19, 802 ff.) nach, daß nicht einmal an dem Dichter Schnitzler, der für Reiks Methode ein besonders glücklicher Gegenstand ist, die psychoanalytische Betrachtung ohne Zwang von Reik durchgeführt wird. Und so viel Brauchbares Reik sagt über die Gestalten Schnitzlers und über deren erotisches Leben, das von Schnitzler gewiß vielfach mit Freuds Augen gesehen wird, auch an dieser Stelle hatte Körner Entstellungen des Wesens und der Absicht von Dichtungen Schnitzlers anzumerken.

Wieweit Körner selbst einen Zusammenhang zwischen Schnitzler und Freud beobachtet, läßt sich aus den scharfen und feinen Umgrenzungen seines Buches „Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme" (Zürich, Leipzig, Wien 1921, bes. S. 15 f.) erkennen.

Unzweideutiger als in der Arbeit über Schnitzler gab Reik in dem älteren Buch über Flaubert zu, wie stark das Kunstwerk leidet, wenn in die geschlechtlichen Tiefen hinabgestiegen wird, aus denen es nach Freuds und Reiks Überzeugung erwächst.

Flauberts „Tentation de Saint-Antoine" ist sicherlich ein noch weit dankbarerer Stoff für die Untersuchung geschlechtlicher Betontheit als die Werke von Schnitzler oder Beer-Hofmann. Mit der unaufhaltsamen Gründlichkeit, die ihn Jahre auf Jahre wenden ließ an die Erzielung möglichster Echtheit der Farben, sei's in einem Romane aus der Provinz Frankreichs, sei's in einer Dichtung aus dem alten Karthago, löste Flaubert die Aufgabe, Gesichte eines heiligen Einsiedlers treffend wiederzugeben, dessen Geschlechtsleben durch Askese überreizt ist. Für die erotische Veranlagung eines Dichters spräche diese Stoffwahl wohl auch dann, wenn nicht der ausgeprägteste Vorläufer des Naturalismus und gewissenhafteste Erforscher der Umwelt seiner Gestalten und ihrer Erlebnismöglichkeiten in Frage stünde.

Ferner verrät schon ein rascher Blick in Flauberts Briefe und Tagebücher, daß er mit der Offenheit und Derbheit deutscher Sturm- und Dranggenies über Geschlechtliches zu reden liebte. Daß er ohne Scheu auch Schwächen zugab, die von andern ängstlich verhüllt werden. Gerade weil ihm selbst sein heiliger Antonius wichtiger war als alle seine andern Schöpfungen, läßt sich von vornherein mit Sicherheit behaupten, daß er hier Vorgänge darstellt, die er an sich selbst beobachtet hatte. Eine Persönlichkeit von Flauberts künstlerischer Prägung arbeitet nicht bloß aus freier Schöpfung der Phantasie, sie fußt auf Beobachtung und Selbstbeobachtung.

Daher bedarf es eigentlich gar nicht der Psychoanalyse, um die Voraussetzungen des „Saint-Antoine" festzustellen. Freilich wird der Psychoanalytiker auf diesem dankbaren Boden sich gern bewegen. Leider aber läßt sich Reik auch hier weitertreiben zu den ebenso zwecklosen wie vergewaltigenden Unterstellungen, ohne die augenscheinlich die Psychoanalyse nicht auskommen kann.

Als Anhänger Freuds sucht Reik nach den entscheidenden Erlebnissen der Kindheit Flauberts, die für seine ganze spätere Phantasietätigkeit die Voraussetzungen schufen. Flauberts innige seelische Beziehungen zu seiner Mutter sind bekannt. Reik meint, ihre Wurzel aufzudecken, wenn er (S. 95) feststellt: das erste Objekt der kindlichen Liebe war die Mutter, das erste Objekt seines Hasses der Vater. Ausdrücklich bezieht er sich dabei auf Ranks Buch über das Inzestmotiv. Da die Libido des Kindes auf die Mutter gerichtet war, folgten alle späteren Neigungen des Mannes dieser Spur. Sein Liebestypus, behauptet Reik, war die verheiratete Frau, die Kinder hatte. Bedingung war, daß sie einem andern gehörte. (Als ob das bei Künstlern etwas Ungewöhnliches wäre!) Zeit seines Lebens hatte er eine, wenn auch meist platonische Liebe zur Prostitution. Mit Freud deutet Reik: das Kind, das zuerst das Geheimnis des elterlichen Verkehrs entdeckt, sieht in der Mutter eine Art Dirne.

Die erste Eifersucht des Knaben war auf den Vater gerichtet. Er möchte die Liebe der Mutter allein besitzen. Reik bringt damit in Zusammenhang die Sucht Flauberts, alle Autoritäten herabzusetzen. Sie meldet sich schon im Pubertätsalter an. Dann aber wird Flaubert der stärkste Philistrophobe der französischen Literatur, die an diesem Typus keinen Mangel leidet. Gegen den Vater richten sich auch frühe sadistische Tendenzen. In Flauberts Novelle „Quidquid volueris" liebt der Held die Verlobte seines Freundes mit verzehrender Leidenschaft. Er vergewaltigt sie und sie stirbt unter seinen rohen Griffen. Reik deutet: der Verlobte ist

der Vater, Adele vertritt die Mutter, die dem Nebenbuhler weggenommen wird, der Lustmörder ist Flaubert selbst.

Sind solche phantastische Deutungen, so seltsame Verknüpfungen nötig angesichts eines Dichters, der seine Bewunderung für den Marquis de Sade nie verhehlte? Reik führt die Belege an (S. 116 ff.). Er erblickt auch in der „Légende de Saint-Julien l'Hospitalier" einen Erweis von Flauberts Sadismus. Er versteigt sich (S. 120 f.) zu der Bemerkung: „Wenn wir auch annehmen, daß das Material bereits vorhanden war, so muß der Grund, warum Flaubert just diesen Stoff gewählt hat, tief in ihm gelegen haben. Er muß einem (verdrängten) Komplex entsprochen haben. Es ist der alte Ödipusstoff. Wir sehen wieder dieselben Gefühle: Eifersucht auf den Vater, Libido der Mutter gegenüber". Wirklich tötet Julian ahnungslos seinen Vater wie Ödipus und erfüllt ebenso wie Ödipus eine Voraussagung. Aber er tötet zugleich seine Mutter, und das wird von Reik auffallenderweise verschwiegen. Es stünde seiner Auffassung wohl zu stark im Wege.

Noch gewaltsamer faßt Reik die Beziehungen Flauberts zu Luise Colet auf (besonders S. 136 ff.). Er sieht in dem Dichter, der neben dieser Liebe sein Dichtergeschäft und seine Liebe zur Mutter unbeeinträchtigt wahren will, nur ein Opfer früher Geschlechtsüberreizung, das der geliebten Frau keine ungebrochene Kraft mehr zu bieten hatte, und dann natürlich den Träger psychopathischer Belastung, die auf die Libido zur Mutter zurückgeht. Wenn irgendwo, so gerät Reik hier in das bedenkliche Fahrwasser der Psychiater, die für seelische Vorgänge von großer Feinheit und für Erlebnisse, wie sie sich für Menschen von ungewöhnlich zartem Gefühl und von gesteigerter Geistigkeit ergeben, nur gröbste, jeder genaueren Abschattung unfähige Erklärung zur Hand haben. Man möchte auch sonst vor Reiks Buch, besonders aber angesichts der Schilderung von Flauberts Liebe zu Luise Colet immer wieder ausrufen: Wie grob, ja wie roh werden da zarte seelische Geheimnisse hingenommen! Wie wird alles geistige Ringen einer geistig hochstehenden Persönlichkeit zum Ergebnis krankhafter körperlicher Zustände gemacht!

Und wiederum wie gewaltsam wird umgesprungen mit den Tatsachen! Flauberts Briefe bezeugen, daß er kein Verächter eines zufälligen Liebesglücks war. Reik stempelt ihn zum „Sexualabstinenten". Ich verzichte darauf, die Sätze hier wiederzugeben, in denen (S. 176 f.) die „psychosexuelle Konstitution" Flauberts und ihre Entwicklung zusammengefaßt werden. Wer sie nachliest, mag erkennen, bis wohin sich hier der Versuch versteigt, die Energie des künstlerischen Schaffens aus der Geschlechtlichkeit und aus deren Neigung zur Widernatur abzuleiten.

Der heilige Antonius Flauberts wird in Reiks Hand völlig zum Ergebnis der geschlechtlichen Störungen des Dichters. Wiesehr auch Reik die bloße Beschäftigung mit literarischen Vorgängen und Richtungen und mit philologischer Textkritik verachtet, er fühlt zuletzt doch, daß sein Forschen nach den Menschlichkeiten einer großen Persönlichkeit deren Andenken beeinträchtigen könne. Er versichert daher (S. 185), daß er selbst Flaubert noch mehr verehre, seitdem er wisse, daß dieser Abseitige sein Lebensglück einem höheren Streben geopfert habe. „Ich bewundere seine Leistungen noch mehr, seit ich ihre Entstehungsgeschichte und ihre Motive kenne. Duftet die Rose weniger, weil sie einem Düngerhaufen entsprossen ist?"

Sicherlich entwertet es den Diamanten nicht, wenn wir wissen, daß er nur kristallisierte schwarze Kohle ist. Allein, wird der Wert des Diamanten fühlbarer durch solche Weisheit? Heines wehmütiges Wort von den Dichtern, die wie die Leuchtkäfer bei Tageslicht nur als arme, mißfarbige Würmchen erscheinen, trifft mit überwältigender Kraft zu, wenn dichterische Kunstwerke betrachtet werden von dem Standpunkt der Psychoanalyse.

Flaubert selbst hätte solche Betrachtungsweise schroff abgelehnt. Gegen das Ausgraben schon der lebensgeschichtlichen Züge des Dichters wehrte er sich. An Ernest Feydeau schrieb er einmal in solchem Zusammenhang: „Je pense, au contraire, que l'écrivain ne doit laisser de lui que ses œuvres. Sa vie importe peu. Arrière la guenille" (Correspondance 3, 179). Hierher gehört auch Flauberts oft wiederholter Wunsch, daß das Kunstwerk unpersönlich sein solle. „C'est un de mes principes: qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la Création, invisible et tout-puissant, qu'on le sente partout mais qu'on ne le voie pas" (Ebenda S. 80). Ein andermal drückt er das Gleiche aus: „Il faut, par un effort d'esprit, se transporter dans les personnages et non les attirer à soi" (Ebenda S. 331). Wie er das meinte, wie es ihn beglückte, nicht mehr er selbst zu sein, wenn er dichtete, verrät schon ein älteres Schreiben aus der Zeit der Arbeit an „Madame Bovary" (Ebenda 2, 359).

Der Psychoanalytiker erblickt in solchen Bekenntnissen und Wünschen wohl nur Selbsttäuschung. Er möchte ja zeigen, daß die Kräfte, in denen er die Voraussetzungen des Kunstwerkes sucht, dem Dichter nicht zum Bewußtsein kommen. Das heißt: das Unbewußte des dichterischen Schaffens gewinnt durch die Psychoanalyse eine ganz neue Beleuchtung.

Früher nahm man es gern wie einen Ruhmestitel in Anspruch, daß künstlerische Werke aus dem Unbewußten stammen. Der Künstler, dem sein Werk nicht bloß Ergebnis bewußter Arbeit ist, galt für echter. Er selbst empfand sich so. Nietzsche noch wagte das stolze Wort, daß seit Jahrtausenden keiner so überwältigende Erfahrungen von Inspiration erlebt habe wie er. „Hat jemand, Ende des neunzehnten Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter Inspiration nannten?" fragt er (Werke 15, 90). Er beschreibt es. Bloß Inkarnation, bloß Mundstück, bloß Medium übermächtiger Gewalten meint er zu sein. Er verspürt eine Offenbarung in dem Sinne, daß plötzlich, mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit, etwas sichtbar, hörbar wird, etwas, das einen im Tiefsten erschüttert und umwirft. Man hört, man sucht nicht; man nimmt, man fragt nicht, wer da gibt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Notwendigkeit, in der Form ohne Zögern; „ich habe nie eine Wahl gehabt". Dann beschreibt er die Entzückung: eine Glückstiefe, in der das Schmerzlichste und Düsterste nicht als Gegensatz wirkt, sondern als bedingt, als herausgefordert, als eine notwendige Farbe innerhalb eines solchen Lichtüberflusses. Alles geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturm von Freiheitsgefühl, von Unbedingtsein, von Macht, von Göttlichkeit. Das Merkwürdigste ist ihm die Unfreiwilligkeit des Bildes und des Gleichnisses. Man hat keinen Begriff mehr, was Bild, was Gleichnis ist, alles bietet sich als der nächste, der richtigste, der einfachste Ausdruck an. Er erinnert an das Wort Zarathustras: es scheine, als ob die Dinge selber herankämen und Gleichnis sein möchten. . .

Wie kläglich enthüllt sich dieses stolze Bekenntnis im Lichte der Psychoanalyse! Sie sähe doch wohl auch in diesem Glücksrausch nur die Folge geschlechtlicher Hemmungen, ein Ergebnis widernatürlichen Geschlechtslebens.

Das ist ja der entscheidende Grundzug der Psychoanalyse Freuds und seiner Schule, daß sie in letzter Übersteigerung materialistischer Deutung der Welt den Dichter völlig zum willenlosen Werkzeug nicht bloß des Stofflichen in ihm macht, sondern alle seelische Entwicklung restlos auf geschlechtlichen Konflikt zurückführt. Allein gerade hier setzt jetzt schon die Weiterbildung der Lehre Freuds ein, von ihm mindestens anfangs nichts weniger als freudig begrüßt. Jetzt scheint Freud sich der Auffassung seiner Fortsetzer zu nähern.

Alfred Adler geht vom Stofflichen über ins Geistige, wenn er in dem Willen zur Macht den Grundtrieb aller Entwicklung erblickt. Minderwertig sind unsere Organe geworden. Ein

Gefühl der persönlichen Minderwertigkeit droht sich daher auszubilden. Dagegen sichert sich das Einzelwesen durch übertriebenes Streben nach Geltung. Die Triebkräfte treten in den Dienst eines phantastischen Persönlichkeitsideals, das in der Phantasie zu erreichen sucht, was von der Wirklichkeit versagt wird. Die geschlechtliche Ausdrucksweise des Unbewußten ist nur Symbol, nur ein „Als ob" für den Machttrieb des Individuums. Über die Heilung von Neurosen hinaus sucht Adler mit philosophischen und sittlichen Fragen Fühlung zu gewinnen.

Noch eigentümlicher biegt C. G. Jung die Lehre Freuds um. Jung erkennt in der Neurose den Kampf zweier oder mehrerer Tendenzen. Den Neurotiker stellt das Leben immer wieder vor neue Leistungs- und Anpassungsforderungen. Andererseits haftet er zum Teil unbewußt am Alten, an der Gewohnheit, am Gattungsmäßigen, von dem er herkommt, an der Vergangenheit und ihrer Autorität. Der Progression zur Leistung und zur unabhängigen Persönlichkeit steht entgegen die Regression ins Kinderland, in die Macht der Vergangenheit. Die ärztliche Behandlung macht dem Neurotiker seine Rückschritte in diese kindlichen Betätigungsformen bewußt, sucht die Lebensenergie aus jenen frühen Anwendungsformen zurückzuholen und an gegenwärtige Aufgaben zu wenden.

Beim Aufgraben der unbewußten alten Vorstellungen taucht aber noch etwas anderes auf. Es eröffnet sich eine Schicht des Unbewußten, die zusammenhängt mit Gemeinsamkeiten der Rasse oder der Erinnerung oder umfassender kosmischer Beziehungen.

Eine neue Fassung gewinnen hier dichterische Eingebung, aber auch religiöses Gesicht, dann die dämonische und überpersönliche Besessenheit des Krankheitswahns. Das Einzelwesen wird ergriffen, erfüllt und hingerissen von etwas Größerem, als es selbst ist. Die Gefahr besteht, daß es verschlungen werde von diesem Größeren. Der Dichter und der Seher überwinden die Gefahr, indem sie die Urbilder und Urtümer des Unbewußten immer wieder ausschöpfen und auf neue Weise gestalten.

Im Unbewußten tritt die Seele in Fühlung mit dem Umfassenderen, das sie umgibt, mit dem Kosmos, mit dem Dämon, mit dem Gott. Kunst und Religion haben daher zu sagen, was der Wissenschaft entzogen bleibt.

Der Widerstand gegen eine Wissenschaft, die mit Materie, Zahl, Verstandesbegriffen arbeitete, also gegen die mechanisierte Wissenschaft der jüngsten Vergangenheit, entspricht einem Grundzug der Gegenwart. Adolf Keller sagt im Sinn dieser Gegenwart und ihres Lebensgefühls am Schlusse seines lehrreichen Berichtes über die Fortsetzer Freuds (Kunstwart, 2. Aprilheft 1919 S. 57): „Das Pendel einer ganzen Weltperiode ist am Ausschwingen... Jetzt fängt es an zurückzuschwingen, in das Reich der Seele hinein. Der Mensch sucht wieder einmal den Weg zu den „Müttern", den Weg ins Unbetretene, ins Reich des Nichtmehrseienden und Nochnichtseienden, wo die Samen neuer Lebensformen keimen."

Sollte sich von Adler und besonders von Jung aus nicht ein ertragreicherer Weg auftun zur Erfassung künstlerischer Leistung als von der Schule Freuds? Dinge, die nicht nur am Künstler, die am Kunstwerk erfühlt werden können, enthüllen sich durch Jung. Die schwere Ergründung des Unbewußten der künstlerischen Leistung gewinnt durch ihn neue Möglichkeiten. Ja sie wird auf ein dankbareres Gebiet gelenkt, als es die Frage nach den Grenzen bewußter und unbewußter Arbeit im Künstler ist.

V. WERTURTEIL.

A. GEFAHREN UND GRENZEN DES WERTENS.

Verschiedene Möglichkeiten, den Künstler und sein Werk zu betrachten, habe ich gemustert und zu ihnen Stellung genommen. Immer wieder ergab sich, das Kunstwerk zu erleben und den Künstler in seinem Werk, als eigentlicher Zweck und als eigentliche Wirkung des künstlerischen Schaffens. Sogar Wege, die abzulehnen oder nur zum geringen Teil empfehlbar waren, zielen letzten Endes auf vertieftes Erleben. Der Psychoanalytiker, der im Kunstwerk eine Auswirkung der Libido wittert, zeigt — soweit er recht hat — nur auf, daß im Kunstwerk sich Seelenvorgänge erleben lassen, die von der großen Mehrheit nicht erkannt worden waren. Auch er vertieft das Erleben des Kunstwerkes, wenn er dessen trübste Quellen aufdeckt.

Hofmannsthal feiert in seinem Vortrag „Der Dichter und diese Zeit" (Die prosaischen Schriften gesammelt, Berlin 1907 ff. 1, 42 ff.) das Erlebnis des Lesenden. Er verbindet es enge mit dem Erlebnis des Dichters, das dem Kunstwerk zugrunde liegt. „In den Lesenden . . . will, als wäre es in einem Lebensbade, alles Dunkle sich erlösen, alles Zwiespältige sich vergessen, will alles zusammenkommen. Auch ihnen erlöst sich, wie dem Schaffenden, die Seele vom Stofflichen, nicht indem sie es verschmäht, sondern indem sie es mit solcher Intensität erfaßt, daß sie hindurchdringt . . . Auch sie lesen in diesen seltenen Stunden, die ein Erlebnis sind, und die nicht gewollt werden können, nichts, woran sie nicht glauben . . . Ich meine es nicht als das Sich-verlieren in der phantastischen Bezauberung des Gedichteten, als ein Vergessen des eigenen Daseins über dem Buche, eine kurze und schale Faszination. Es ist das Gegenteil, was ich zu sagen meinte: ich dachte das Wort in der ganzen Tiefe seines Sinnes zu nehmen. In seiner vollen religiösen Bedeutung meine ich es: als ein Fürwahrhalten über allen Schein der Wirklichkeit, ein Eingreifen und Ergriffensein in tiefster Seele, ein Ausruhen im Wirbel des Daseins. So glauben die Dichter das, was sie gestalten, und gestalten das, was sie glauben" (S. 45 f.).

Neben solcher Wirkung kann Hofmannsthal dem Streit über die Größe und Kleinheit der einzelnen Dichter, über Abstufungen unter ihnen keine Bedeutung für das innere Leben der lebendigen Menschen zuerkennen. Nur ein einziges Zeichen sei dem wirklich dichterischen Gebilde aufgeprägt: daß es geboren sei aus der Vision. Für den Lesenden, wie Hofmannsthal ihn meint, sei immer der Dichter groß, der seine Seele mit dem Unmeßbaren beschenkt. Und so scheidet Hofmannsthal bloß zwischen dichterischen Büchern und den Geburten der Nachahmung und der Verworrenheit. Doch noch in diesen ehrt er die Möglichkeit, daß aus ihnen in ganz junge, ganz rohe Seelen ein Strahl sich senke.

Hofmannsthal erhebt hier das Erlebnis zum Maßstab des Wertes eines Kunstwerkes. Freilich schiebt er gleichzeitig die Bewertung überhaupt in den Hintergrund. Er lächelt über das Bedürfnis der großen Mehrheit, Kunstwerke in eine Wertabstufung einzuordnen. Er entwirft das Ideal eines Lesers, dem solche Wertleiter gleichgültig ist. Er ist indes sich bewußt, daß, wie der Dichter, den er hier kennzeichnet, auch der Lesende, von dem er träumt, nur ein

Geschöpf jüngster Entwicklung des Menschen sei. Vielleicht ist Hofmannsthals Vortrag, der mehr als ein Jahrzehnt zurückliegt, sogar nur Zeugnis für ein Verhalten, das einer jungen Vergangenheit angehört, heute jedoch überholt ist. Der Einwand liegt nahe, hier spreche ein Relativist.

Ohne Zweifel hat seit ältester Zeit das Werturteil in Fragen der Kunst eine wichtige, vielleicht die wichtigste Stelle eingenommen. Der schaffende Künstler kann des Werturteils kaum entraten. Und nur verhältnismäßig jung sind die grundsätzlichen Einwände gegen die Möglichkeit und gegen die Gewissheit des Werturteils.

In § 33 der „Kritik der Urteilskraft" setzt Kant fest, das Geschmacksurteil sei nicht durch Beweisgründe bestimmbar. Welche Erschütterung das Wort seinem Zeitalter brachte, ergibt sich aus Schillers vergeblichem Streben, die Behauptung Kants durch den Nachweis objektiver Merkmale des Schönen zu widerlegen. Keinesfalls wollte Kant das Geschmacksurteil völlig der Willkür des einzelnen preisgeben. Seine Worte müssen in strengstem Sinn genommen werden. Kant leugnet bloß die Möglichkeit, begrifflich den Nachweis zu erbringen, ob ein Werk zu gefallen habe oder nicht.

Tatsächlich ist Hofmannsthals Darlegung nur eine Verfeinerung und Vertiefung von Kants Wort. Indem Hofmannsthal die Entscheidung dem Erleben des Kunstwerkes zuweist, verzichtet auch er auf logische Beweisgründe. Hofmannsthal und Kant verbieten gemeinsam der Wissenschaft, sich auf das Gebiet künstlerischer Wertung zu wagen. Soweit der Forscher Wissenschaft erbringen will, kann er den Wert des Kunstwerkes nicht nachweisen. Er kann — wie jeder andere — die Stärke des Erlebens erproben, an sich und an andern. Man sollte meinen, daß er, dauernd mit Kunstwerken in enger Fühlung, feiner und stärker erlebe als die Mehrheit. Doch gerade seine Sonderstellung stumpft leicht die Fähigkeit des Erlebens ab. Sicherlich fehlt sie vielen, die begrifflich Förderliches zu bringen wissen auf dem Felde der Kunstbetrachtung. Nicht gering aber ist die Zahl von Forschern, von Menschen überhaupt, die immer noch meinen, das ästhetische Werturteil gehöre nicht ins Gebiet des Irrationalen, die also ihre Wertungen verstandesmäßig erweisen wollen.

Wer die Leistung eines Künstlers, sei es ein einzelnes Werk, sei es das ganze Schaffen, würdigen will, sieht sich daher vor ein mächtiges Hindernis gestellt. Erwartet wird von ihm ein Werturteil. Er selbst kommt ohne jeden Versuch einer Wertung nicht aus. Noch der strengste Relativist, der nur begreifen und nicht urteilen will, gibt ein Werturteil schon durch seine Beschäftigung mit dem Künstler und mit dessen Werken ab. Schwerlich darf er immer behaupten, daß ihm der Wert oder Unwert seines Gegenstandes vollkommen gleichgültig sei. Will er Kunst begreifen, so muß er sich an Kunst und darf er sich nicht an Unkunst halten. Auch stillschweigend wird er daher den Eindruck wecken, daß er die Kunstwerke, mit denen er sich beschäftigt, für wertvoll halte.

Die Zeit schickt sich an, den Relativismus zu überwinden. Was der junge Friedrich Schlegel gegen Herder vorbrachte (Jugendschriften, her. von J. Minor 2, 48), dürfte heute auf reichern Beifall zählen als noch vor kurzem: „Die Methode, jede Blume der Kunst, ohne Würdigung, nur nach Ort, Zeit und Art zu betrachten, würde am Ende auf kein anderes Resultat führen, als daß alles sein müßte, was es ist und war."

Das Wort „Wertung" steht jetzt wieder im Vordergrund. Doch auch im Zeitalter des Relativismus wertete Kunstbetrachtung unbedenklich. Wenn sich nunmehr etwas Neues auftut, so dürfte es wahrscheinlich nur bewußtere und strengere Verknüpfung des Werturteils mit grundsätzlichem künstlerischem Bekenntnis und mit einer scharfumschriebenen

Weltanschauung sein. Doch einst war Werturteil in Sachen der Kunst ganz so vor allem Parteisache, wie es jetzt Parteisache ist. Die Wissenschaft aber sollte einen andern und festern Standpunkt zu gewinnen suchen.

Nur wiederholt wird alter Brauch, wenn heute Zielweiser neuester Kunst über die Kunst von gestern den Stab brechen. In Alfred Wolfensteins „Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung", das sich „Die Erhebung" betitelt (Berlin o. J. 1919 S. 338), versichert Otto Flake: „Ich betrachte ein Renaissancebild, ein niederländisches, ein impressionistisches und stelle fest: ich kann und will das nicht mehr sehen." Und er verlacht den Maler, der eine Nymphe, eine Landschaft, eine Kuh, Waisenmädchen, einen Senator malt. Er sagt, was er im Gegensatz zu solcher Wiedergabe der sinnlichen Dinge wünscht. Also ein Bekenntnis, das an sich als Kundgabe eines Standpunktes und daher als Zeugnis für den Formwillen des Zeitalters sicherlich Bedeutung hat. Je mehr auch von andern verwandte Äußerungen abgegeben werden, desto schwerer fällt das Urteil ins Gewicht. Nur Wertung im wissenschaftlichen Sinn sollte das nicht heißen. Denn keine neue Kunst darf wirklich fordern, daß um ihretwillen alle Kunst der Vergangenheit aufgegeben werde. Meist hält sie auch diese Forderung nicht lange aufrecht, mit der sie einzusetzen liebt, wenn sie nicht von vornherein nur Epigonenleistung bieten will. Der Naturalismus, der recht totschlaglaunig an seine Arbeit ging, wiegelte bald ab und fing bald an, Götter, die er zu Götzen hatte herabwürdigen wollen, wieder zu verehren. Besonders verfuhr er so mit Goethe.

Dem schaffenden Künstler sei Einseitigkeit des Urteils und Parteistandpunkt nie verdacht. Steigt er über solche Haltung empor, so rechne man es ihm hoch an. Aber meist gelangt er zu minder parteilichem Urteil nur, wenn seine eigentliche Schaffenszeit vorbei ist und er ein beschaulicheres Verhältnis zur Welt erreicht hat. Kräftiges Schaffen ist ohne Einseitigkeit gar nicht zu denken. Nur sie macht die Hand des Künstlers sicher. Wer die Kunst anderer zu gut begreift, wer sich zu leicht hineinfindet in den Standpunkt seiner Kunstgenossen, kommt um beste eigene Kraft. Auf Einseitigkeit muß bestehen, wer sich als Künstler nicht selbst verlieren soll. Er darf angesichts seines Werkes nicht dauernd die andern Möglichkeiten erwägen, durch die es auch zustande käme. Der Künstler, der bei jedem Zuge seiner Arbeit aussänne, wie ein anderer diesen Zug führen könnte, zerstörte seine freie persönliche Selbstbestimmung. Der echte Künstler empfindet die Wege, die er beim Schaffen geht, wie etwas unbedingt Notwendiges, wie das allein Richtige. Er vergißt, daß Kunst etwas Vielfältiges ist. Er sieht nur mit seinen eigenen Augen, nicht mit den Augen anderer.

Darum sind die meist übermäßig scharfen Mißurteile, die von Künstlern über Künstler gefällt werden, nur ganz selbstverständlich, nur Äußerungen der Notwehr, nur Versuche, sich nicht beirren zu lassen. Von Kunst und von der Seele des Künstlers versteht blutwenig, wer solche Mißurteile breittritt oder gar unbedenklich zur Wertung von Kunstwerken benutzt Es gehört auch zu den traurigen Folgen der übermäßigen Vorliebe für lebensgeschichtliche Zeugnisse, daß Mißurteile großer Einseitiger wie Adolf Menzels oder Hebbels mit fast hämischem Behagen gern wiederholt werden, statt daß man in ihnen bloß notwendige Ergebnisse des Versuchs erblickte, die eigene Art und Kunst zu wahren im Wettbewerb mit der nächsten Umwelt.

Notwendigerweise wird der Künstler einseitig in seinem Urteil, nicht nur wenn er im Augenblick erregter Abwehr unwirsch seine Abneigung ausspricht. Daß auf solchem Wege Kunstwerke spottender und verspottender Dichtung erstehen können, sei wie etwas Selbstverständliches nur beihin erwähnt. Einseitig indes wird der Künstler auch, wenn er sein per-

sönliches Glaubensbekenntnis in logischer Auseinandersetzung vorbringt. Nie sollte vergessen werden, daß noch die geistvollsten und aufschlußreichsten Arbeiten über Kunstlehre, die von Künstlern stammen, bloß eines einzigen Mannes Rede sind und dringendst nach Ergänzung verlangen, wenn Kunst nicht zwecklos eingeschränkt werden und verarmen soll.

Schon vor Jahren suchte ich eine geistesgeschichtliche Tatsache festzustellen, die ich später als Zweipoligkeit der Kunst bezeichnete. In einem Aufsatz über Formen des Tragischen (Internationale Monatsschrift 1914 Sp. 463 ff., 581 ff.) ergab sich mehrfach, daß ein Wort aus dem Munde eines Dichters, der eine beste Form des Dramas bestimmen wollte, zur Annahme zweier Typen künstlerischen Gestaltens führte. Besonders legten Äußerungen Otto Ludwigs, die einseitig alles Dramatische im Sinn Shakespeares faßten und sich grundsätzlich gegen Schiller wenden, immer wieder nahe, das Recht des Standpunktes zu wahren, der von Ludwig bekämpft wird. Kaum kam dabei die Frage nach Recht und Unrecht in Betracht. Sondern Ludwig verriet wirklich wichtige Geheimnisse der Kunst, er übersah bloß, daß, was er vorbrachte, nur der einen Seite gerecht wurde. Ich wagte damals (Sp. 592) das Wort, daß jeder Versuch echter Künstler, ein Ideal künstlerischen Schaffens aufzustellen, verwertet werden könne zur Festlegung zweier gegensätzlicher gleichberechtigter Typen künstlerischer Arbeit. Es gilt nur das Gegenteil des aufgestellten Ideals zu suchen. Dieses Gegenteil wird meist an der Stelle zu finden sein, gegen die sich der Künstler ausdrücklich ausspricht. Tatsächlich ist, was der Künstler verwirft, nur ein anderes Ideal von gleichem Lebensrecht. Wo der Künstler im Sinn seines eigenen und eigentümlichen Schaffens und zu dessen Schutz für eine einzige Möglichkeit kämpft und diese Möglichkeit begrifflich festlegt, da kann der Betrachter und Bewerter eingreifen, um die beiden polar entgegengesetzten Möglichkeiten zu bestimmen. Die Ästhetik des Künstlers sucht nach einem einzigen Zielbegriff. Die Kunstwissenschaft setzt an die Stelle des Zielbegriffs zwei Ordnungsbegriffe. Sie überwindet die notwendige Einseitigkeit des Künstlers. Sie schafft Vorbedingungen rechter und gerechter Würdigung von Kunstwerken. Sie lernt dabei von der Einseitigkeit des Künstlers.

Ausdrücklich wehrte ich schon damals die Annahme ab, daß ich nur scholastische Begriffsspiele empfehle. Gleich die Verwendbarkeit und Fruchtbarkeit des Begriffspaares, das, von Ludwig aufgestellt, Ausgangspunkt meiner Erörterung war, führte ich für meine Auffassung ins Feld. Ludwig fordert mehrfach dramatische Steigerung in der Tragödie und verwehrt ihr lyrische Steigerung. Natürlich weist ihm Shakespeare die rechte dramatische, beobachtet er an Schiller die lyrische Steigerung. Kunstwissenschaftliche Betrachtung kann, ja muß beide Möglichkeiten anerkennen, wenn sie sich nicht eines guten Mittels der Erfassung von künstlerischem Schaffen berauben will. Zwei Typen ergeben sich. Der eine Typus der Tragödie läßt sich leiten von dem Erfordernis des szenischen Augenblicks. Der andere öffnet der Entfaltung selbstherrlicher Wortkunst freiere Bahn. Er bindet sich nicht an die Lage, die zu versinnlichen ist. Stärker auf das intellektuelle Gefühl (nach Wundts Begriffbestimmung) wirkt der erste Typus. Der zweite richtet sich ausschließlicher auf das ästhetische Gefühl. Dort erstehen Werke dramatischer Logik wie Lessings „Emilia Galotti". Hier entfaltet sich die Wortkunst der klassischen Franzosen oder Schillers in reich bewegten und kühngeschwungenen Linien.

Ich freue mich, daß die Annahme solcher Zweipoligkeit der Kunst in Kreisen der wissenschaftlichen Ästhetik Beifall findet. Wirklich gelangt fortschrittsfrohe ästhetische Forschung, wo sie ihre neuen Ziele darlegt, nicht über das hinaus, was ich längst vorgeschlagen habe. Das ergibt sich aus Ch. Bühlers Aufsatz „Die Aufgaben der Ästhetik"

(Kantstudien 1921 26, 403 ff., bes. 411 ff.). Natürlich gilt mir jeder Versuch, gegensätzliche Typen des künstlerischen Ausdrucks zu bestimmen, als Stütze meiner Ansicht und meines Bestrebens.

Die Scheidung dramatischer und lyrischer Steigerung in der Tragödie berührt sich mit dem Gegensatz von Realismus und Idealismus künstlerischer Formung. Sie deckt sich nicht mit ihm, leitet vielmehr über ihn hinaus. Sie verfeinert die Mittel, mit denen das Künstlerische der Tragödie zu bestimmen ist. Aber schon Gegensätze wie realistische und idealistische Kunst deuten auf die von mir geforderte Zweipoligkeit. Schillers Begriffspaare naiv und sentimentalisch, plastisch und musikalisch zielen auf gleiches. Auch Anmut und Würde, also der alte Gegensatz von Schön und Erhaben, gehören hierher. Dann die vielen Paare künstlerischer Begriffe, die auf Schiller folgen und von ihm angeregt sind: vom Klassischen und Romantischen bis zum Apollinischen und Dionysischen und weiter.

Besonders die neuere Kunstgeschichte arbeitet gern mit den Paaren gegensätzlicher Begriffe. Heinrich Wölfflin kämpfte mit dieser Waffe für das Recht des Barocks. Wilhelm Worringer würdigte neben dem Klassischen das Gotische (in seiner Fassung des Begriffs), dann neben der Kunst der Einfühlung die Kunst der Abstraktion. Hermann Nohls Versuche, Diltheys drei Typen der Weltanschauung an Kunst anzuwenden, wollen jedem Typus sein Recht werden lassen. R. Müller-Freienfels' Lehre von den seelischen Typen auf dem Gebiet von Religion, Philosophie und Kunst hat gleiche Absichten.

Mit vollem Bewußtsein wurden Einseitigkeiten etwa Lessings mit Hilfe der Typenlehre überwunden. Oder man erkannte die Ursachen der engen Grenzen, in die von Adolf Hildebrands „Problem der Form in der bildenden Kunst" (1893) die Arbeit des Bildhauers eingeschlossen wird. Wichtiger aber als die Entdeckung von Einseitigkeit bleibt, daß solche Betätigung einer notwendigen künstlerischen Einseitigkeit stets zu vertiefter Erkenntnis künstlerischen Gestaltens leiten kann, wenn man den Schritt weiterzutun nicht verschmäht, der zu der Feststellung zweier gegensätzlicher Typen künstlerischen Schaffens führt. Lessing ist im „Laokoon" nicht einseitiger als in der „Hamburgischen Dramaturgie" oder schon in den Abhandlungen über die Fabel. Allein viel war und ist in allen seinen Schriften zu lernen aus seiner einseitigen Bestimmung des einen Typus. Gerade Lessings Einseitigkeit trieb weiter zur Ergründung des Rechts gegenteiliger Kunst. Noch viel mehr kann nach dieser Richtung geschehen, wenn grundsätzlich von den aufschlußreichen Erkundungen des Wesens der einen Formart vorgeschritten wird zur Erkundung des Wesens ihres Gegenpols.

Eine Unmenge von Mißurteilen über künstlerische Leistungen entfällt, wenn die Möglichkeit gegensätzlicher Typen der Kunst anerkannt wird. Lief einst der Naturalismus Sturm gegen Idealität in der Kunst, verwirft der Ausdruckskünstler von heute eine Kunst, die den Eindruck wiedergeben will, so wurde dort und wird hier mit notwendiger künstlerischer Einseitigkeit nur der eine von zwei gleichberechtigten Typen anerkannt. Aber nur Kurzsichtige verkennen, daß der andere Typus nicht für alle Zeit zu vernichten und zu beseitigen ist. Wertung des Kunstwerks gewinnt neue Gestalt, wenn das Recht der Zweitypenlehre anerkannt wird. Natürlich widerspricht ihr eine Dreitypenlehre nicht. Drei Typen statt eines Paares gegensätzlicher Typen aufzustellen, bedeutet nur in der Form, nicht im Wesen etwas Besonderes. Drei Typen lassen sich mühelos ins Paarige überführen. Denn wie These, Antithese und Synthese eine Dreiheit vorstellen, die ohne weiteres ins Paarige umgesetzt werden kann, so ist es auch mit den Dreiheiten der Typen. These und Antithese sind ein Paar von Gegensätzen. Beide verhalten sich aber auch gegensätzlich zur Synthese. Schon Kant wies in § 11 der „Kritik

der reinen Vernunft" auf die Tatsache hin, daß seine Kategorientafel in jeder Klasse drei Kategorien enthalte, während sonst alle Einteilung a priori durch Begriffe Zweiteilung sein müsse. Und er zeigte, wieweit auch in der Dreizahl der Kategorien eine Zweiteilung verborgen sei. Schiller bezieht sich in einer Anmerkung der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" (Säkularausgabe 12, 229 f.) auf diesen Hinweis Kants. Schiller, der ausgesprochen antithetische Denker, wird durch seine Neigung zu triadischer Ordnung der Begriffe lebendigster Beweis dieses Zusammenhangs. Diltheys drei Weltanschauungstypen lassen sich nicht minder leicht in zwei Paare umsetzen wie Schillers Dreiheiten. Materialismus und objektiver Idealismus sind zwei gegensätzliche Möglichkeiten in dem empfangenden Verhältnis zur Welt. Idealismus der Freiheit will im Widerspruch zu den beiden Typen der Empfänglichkeit die Welt bestimmen, sie dem Willen unterwerfen.

Die Zwei- und die Dreitypenlehre erleichtert Wertung auf dem Gebiet der Kunst. Sie verrät aber noch lange nicht, was überhaupt wertvoll ist, was also verdient, in die gegensätzlichen Typen eingeordnet zu werden. Wenn Otto Ludwig gegen Schiller seinen geliebten Shakespeare ausspielt, so kann vom Standpunkt der gleichberechtigten Typen auch Schillers Recht erfaßt werden. Doch Shakespeare und Schiller gelten ziemlich allgemein als Werte, die anerkannt sind. Ob Shakespeare einen höhern Wert darstellt als Schiller, kann gewiß gefragt werden. Im allgemeinen dürfte man die Frage heute bejahen, wenngleich auch in der Gegenwart dieser und jener anders denkt. Den Vertretern des weitverbreiteten Urteils, Shakespeare bedeute schlechtweg den Gipfel aller dramatischen Kunst der Weltliteratur, werfen Paul Ernst und dessen Gesinnungsgenossen Überschätzung Shakespeares und Unterschätzung des griechischen klassischen Dramas, besonders von Äschylus und Sophokles, vor. Andere halten es für ein Vorurteil, wenn etwa Racine nicht auf gleiche Höhe gestellt wird wie Shakespeare.

Der Fall Shakespeare ist überhaupt für die Frage der Wertung von Kunstwerken unvergleichlich wichtig. Kaum läßt sich anderswo die Unsicherheit und das Schwanken des Werturteils besser beobachten. Julian Hirsch verweist denn auch in seinem zweifelfrohen Buch „Die Genesis des Ruhms" (Leipzig 1914 S. 17 f., vgl. auch S. 231 ff., 236) sofort auf die eigentümlichen Wege, die der Ruhm Shakespeares zu nehmen hatte. Er meint, Shakespeare, der nach seinem Tode bei weitem nicht so hochgestellt wurde wie jetzt, sei ein wichtiger Faktor geworden, weil das Urteil einiger weniger, etwa Lessings und seines Kreises, aus ganz bestimmten Umständen von der Masse aufgenommen wurde. Es lohnt, die eigentümlichen Linien, die der Weg von Shakespeares Werken ging, noch näher zu betrachten. Zuerst Anerkennung in der Heimat, dann zunehmende Ablehnung durch dieselbe Heimat, weil ein neues sittliches und religiöses Ideal sich durchsetzt. Der Puritanismus macht Shakespeare in England unmöglich. Und wenn seine Wirkung vorbei ist, weiß England nur noch so wenig von Shakespeare, daß es sich gern dem französischen klassischen Drama beugt. Endlich erstehen um 1700 erste Versuche, ihn zu retten. Sie bewirken, daß sogar Frankreich sich um Shakespeare kümmert. Aber den Franzosen gilt er nur für ein besonders treffendes Beispiel wilder und ungezügelter Genialität. In Deutschland wagt Lessing kühn genug, Shakespeare und die klassische Tragik der griechischen Antike enge zu verknüpfen. Der Sturm und Drang schätzt dann zwar in Shakespeare einen höchsten Wert, aber er fühlt im Gegensatz zu Lessing den Unterschied zwischen Shakespeare und der Antike so stark, daß die shakespearisierenden Tragödien des Sturm und Drangs wie eine Bestätigung der französischen Ansicht von Shakespeares Barbarentum wirken können. Endlich nimmt die Frühromantik das Entscheidende von Lessings Auffassung wieder auf;

sie verkennt nicht den Unterschied von Shakespeare und Sophokles, aber sie verficht Shakespeares reife Künstlerschaft, verficht sie mit einer Wucht, die zur Einseitigkeit drängt. Shakespeares Ruhm steigt durch die deutsche Romantik zu einer Höhe, die er in England bis dahin nie erreichte. Nun seufzt Goethe, einst der unbedingteste Verherrlicher Shakespeares im Kreise der Stürmer und Dränger, ein bedrücktes „Shakespeare und kein Ende!" Es war noch lange nicht so schlimm gemeint wie Grabbes Anklage, die sich gegen angebliche deutsche Shakespearomanie wandte. Aber schon sind das vereinzelte Vorstöße. Goethe selbst milderte bald seinen Einspruch. Gustav Rümelins „Shakespeare-Studien" von 1866 wendeten sich nicht gegen Shakespeare, nur gegen dessen Verhimmler. Fortan nimmt deutsche Verehrung Shakespeares immer festere Formen an und bewahrt sie bis in unsere Tage trotz dem Weltkrieg, ja seitdem nur in noch bewußterer Form. Die Annahme, daß nicht Shakespeare, sondern Bacon oder sonstwer die Werke Shakespeares geschaffen habe, kehrt sich nicht gegen diese Werke selbst. Die Bühne bleibt Shakespeare treu. Erste Darsteller kennen kaum höhere Aufgaben als die Menschen Shakespeares. Paul Ernst aber muß mit seinen Einwänden gegen Shakespeare sich als einsamen Kämpfer fühlen, darf sich bestenfalls der Verwandtschaft mit Tolstois oder Bernhard Shaws erfolglosen Angriffen auf Shakespeare freuen.

So scheint jetzt der Ruhm Shakespeares endgültig gesichert zu sein. Seine Heimat hat längst von Deutschland gelernt, in Shakespeare ihren größten Dichter zu ehren. Dennoch darf für früher oder später eine Erschütterung dieses scheinbar völlig gesicherten Werturteils vorausgesagt werden. Das ewige Wechseln der Bewertung stempelt ja gerade die Werturteile zu einem der mühseligsten Gebiete von Kunstbetrachtung. Es liegt nahe, von völliger Relativität des Ruhmes zu sprechen, wie es Julian Hirsch tut.

Immerhin macht die Lehre von den gegensätzlichen Typen der Kunst manches auch von dem Schwanken begreiflich, das sich an dem Urteil über Shakespeare beobachten läßt, Die Typenlehre hilft mindestens weiter als die große Mehrzahl der Äußerungen über das Werturteil, die von Ästhetikern vorgebracht wurden.

Abzusehen ist hier natürlich ganz und gar von ästhetischer Wertung, die sich auf ein scharfumschriebenes ästhetisches Glaubensbekenntnis stützt. Daß solche Glaubensbekenntnisse nur zu Einseitigkeit führen, wurde schon gesagt. Stammen sie von einem Künstler, so bilden sie gute Grundlagen für die Bestimmung von Typen der Kunst. Stammen sie von Nichtkünstlern, so mangelt ihnen auch noch dieser Anreiz. Der Künstler mag immer seiner Kunst Gesetze geben. Der Nichtkünstler verzichte besser auf solches Mühen. Übrigens bauen nichtkünstlerische Gesetzgeber meist nur aus, was ihnen von Künstlern geboten wird.

Neuere Ästhetik lehnt ästhetische Gesetze überhaupt ab. Richard Müller-Freienfels erklärt in seiner „Psychologie der Kunst" (Leipzig-Berlin 1912 2, 183 f.), Gesetze im Sinne der Naturwissenschaft gebe es natürlich, wie in den Geisteswissenschaften überhaupt, auch in den Kunstwissenschaften nicht. Es gebe höchstens Regeln für die Wirkungswahrscheinlichkeit. Über die Maßen dürftig sei die Ausbeute, wenn man frage, welche Gesetze bisher gefunden wurden. Diese wenigen Gesetze sind nach Müller-Freienfels nicht objektive, sondern bloß psychologische Erkenntnisse, deren Wert nur beeinträchtigt werde durch die scheinbar objektive Ausdrucksweise. Wahrhaft fruchtbare Kunstwissenschaft verzichte darum auf kategorische Forderungen und suche dafür die seelischen Gründe der Wirkung zu begreifen.

Müller-Freienfels sei hier nur als Vertreter neuerer Kunstwissenschaft genannt. Und nur als Beleg, wie vorsichtig man geworden ist oder war, nachdem ältere Ästhetik wirklich recht sorglos ihre Werturteile geformt hatte.

Ein Denker von dem Feinsinn und der strengen geistigen Schulung F. Th. Vischers konnte tatsächlich meinen, daß die Frage des Werturteils zu lösen ist, wenn man empört auf den Tisch schlägt. In dem Nachlaßwerk „Das Schöne und die Kunst" (Stuttgart 1898 S. 11 f.) geht Vischer angesichts der Ungleichheit des Eindrucks der Kunstwerke von den einfachsten Erfahrungen aus, um zu erweisen, daß es ein allgemeines ästhetisches Urteil gebe. „Wenn einer die Parthenonskulpturen von Phidias, die sixtinische Madonna von Raffael, die Deckengemälde der sixtinischen Kapelle von Michelangelo nicht schön findet, werden wir dann mit dem lange Umstände machen und ihm einräumen: ja, du hast eigentlich recht, ein Gesetz gibt es nicht: das ist ganz dem Zufall der Individualität anheimgegeben? Nein, wir werden ihn stehen lassen und denken: du bist ein Esel, denn wir halten die Richtigkeit unserer Ansicht hierüber für so gewiß, als zweimal zwei gleich vier ist. Es gibt genug verstümmelte Menschen; und sie bestimmen hier nicht. Chinesen und Irokesen werden uns darin so wenig irremachen als Räuber in unseren Begriffen von Recht und Unrecht."

Prächtig ist, wie herzhaft der alte Herr für sein Gefühl eintritt. Aber tatsächlich ist sein Auftrumpfen nur eine Bankrotterklärung der Ästhetik. Gerade wer so überhitzt den Anspruch erhebt, daß es allgemeinbindende ästhetische Urteile gebe, und dabei so wenig Beweisgründe vorzubringen hat, eröffnet der Zweifelsucht offne Bahn. Man prüfe nur nach, wie auch bei Vischer das einzelne ästhetische Werturteil aussieht, besonders wenn er nicht auf altüberlieferte Kunstansicht sich stützen kann. An Gleichzeitigem scheitert die Lehre vom allgemeingültigen Werturteil fast immer. In demselben Buche (S. 302) spricht Vischer von Wagners Gesamtkunstwerk mit Worten, die mindestens für die seither verflossenen Jahrzehnte kein allgemeines Werturteil darstellen. Er nennt es ein Phantom, ein Ungeheuer, eine Strapaze. Die Lehre von der theatralischen Allkunst ist ihm ein utopischer Wahn. Ja er setzt fest, ein Operntext solle nicht einmal besonders poetisch sein. Die Musik sei die Hauptsache.

Gewiß mag es nicht gegen die Möglichkeit allgemeingültiger Werturteile entscheiden, wenn Ästhetiker völlig fehlgreifen bei der Bewertung von Kunstwerken, die aus ihrer Zeit stammen. Wenn also die Anwälte des allgemeingültigen Werturteils gerade da versagen, wo sie selbst etwas Neues und Ungewohntes zu bewerten haben, das noch nicht durch Überlieferung geheiligt ist. Wenn sie sich nicht stützen können auf überkommenes Urteil. Ganz allgemein ist festzustellen, daß jede Anwendung einer Idee an einen Einzelfall von vornherein ungemein schwierig und Fehlgriffen ausgesetzt ist. Ferner beweist es nichts gegen eine Lehre, wenn deren Vertreter sie unrichtig verwertet. Und unrichtige Verwertung liegt sicherlich vor, sobald ein Ästhetiker wie Johannes Volkelt, der gerade das Problem des Werturteils mit vorsichtigster Hand anfaßt, gleichwohl allem Neuen gegenüber nur Verurteilung oder mindestens Abwehr betätigen kann. Volkelt (System der Ästhetik, München 1905 I, 384) stellt den Fortschritt moderner Erzählungskunst fest, die alle trocken vorstellungsmäßigen Ausdrücke vermeidet und überall nach stimmungsergiebigen, tief in die Seele hineinklingenden Worten sucht; er nennt auch Hermann Bahr und Jakob Wassermann. Aber er versäumt nicht hinzuzufügen, daß beide Dichter nach manchen Seiten unerfreulich sind. Ist das nicht das Zagen eines vorsichtigen Gelehrten, der sich den Rücken decken will, dabei aber unwillkürlich verrät, daß es nicht dem Ästhetiker zukommt, über Neues ein allgemeingültiges Werturteil zu fällen? Ein andermal bestreitet Volkelt das Typische und menschlich Interessante an Strindbergs Dramen „Der Vater" und „Julie" (S. 467). Da ist von Vorsicht und Zaghaftigkeit weniger zu verspüren. Enger verknüpft als die Äußerung über Bahr und Wassermann ist diese Ablehnung mit Grundsätzen Volkelts. Sie steht im Zusammenhang mit Volkelts Worten über

die Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen, die er der Kunst vorschreibt. Allzu Sonderbares wird durch diese Norm ausgeschaltet. Hierher rechnet Volkelt verbrecherische Verderbtheit, die wie eine Mißgeburt aussieht und als unerhörte Ausnahme dasteht. Allerdings ist Volkelt auch hier vorsichtig. Er möchte um keinen Preis alles Krankhafte und Absonderliche aus der Kunst ausgeschieden sehen. Wo bliebe sonst etwa schon Shakespeare? Oder Franz Moor? Volkelt gesteht etwas vieldeutig dem Absonderlichen Lebensrecht zu, solange es sich fühlbar als Gestaltung aus dem gemeinsamen Schoße des Menschlichen zu erkennen gibt. Aber ist die Verbindung der beiden Dramen Strindbergs mit dem Menschlichen wirklich nur noch schwer erkennbar und sinkt deren ästhetischer Wert deshalb? Volkelt führt für die Behauptung bloß und ausdrücklich sein Gefühl ins Feld. Warum aber das Gefühl bemühen, wenn so viel verstandesmäßige Erörterung aufgeboten wird? Das Werturteil wird ja dann doch wieder ganz dem Subjektiven zugewiesen.

Urteile über Neues, Werturteile, die nicht als späte Ergebnisse eines langjährigen Ablaufs wechselnder Bewertung auftreten, machen immer wieder den Glauben an die Möglichkeit allgemeingültiger Werturteile schwankend. Im allgemeinen herrschte bis vor kurzem Ablehnung vor. Seltener war Überbewertung. Nicht bloß die wissenschaftliche Ästhetik, sondern auch die Tageskritik und das Publikum bewegen sich in diesen Gegensätzen. Was man über neue Erscheinungen der Kunst zu hören oder zu lesen bekommt, pendelt hin und her zwischen Vernichtung und Verhimmlung. Entweder wird grundsätzlich mißverstanden oder man nimmt grundsätzlich den Mund übervoll des Lobes. Früher war das Verneinen noch weiter verbreitet. Posaunenrufe für jeden neuen Ankömmling scheinen jüngere und jüngste Mode zu sein.

Fritz Stahl erklärte im Berliner Tageblatt vom 26. Juli 1913 (Nr. 375), seit fast zwanzig Jahren (also etwa seit den ersten nachhaltigen Erfolgen des Naturalismus) sei die Sünde der künstlerischen und doch wohl überhaupt aller Kritik durchaus nicht mehr die harte Ablehnung, sondern ganz im Gegenteil die Überschätzung des Neuen. Signatur dieser Zeit sei nicht die große Anzahl verkannter Persönlichkeiten, sondern die Masse mit Unrecht als Persönlichkeiten proklamierter Begabungen.

Ob sich in dieser Wandlung von einem übermäßig ablehnenden zu einem übermäßig zustimmenden Verhalten eine Umstellung der Kultur verbirgt, bleibe hier unentschieden. Vielleicht wirkt sich auch da ein immer bewußteres Bekenntnis zum Leben, ein zunehmendes Bejahen des Lebendigen aus. Daß Marktschreierei zu großen Erfolgen führen könne, war gewiß in jüngster Zeit auf allen Gebieten zu beobachten. Die Macht der Zeitung ist natürlich auch hier Voraussetzung. Meint man doch behaupten zu dürfen, daß heutzutage alles bis zu einem gewissen Grad von Berühmtheit sich bringen lasse, wenn es nur von der Zeitung mit genügendem Nach- und Hochdruck angepriesen wird. Daneben erscheint heute vielen Kritikern wie etwas besonders Verlockendes, für Entdecker von Begabungen zu gelten. Erwuchs einst Börnes Ruhm aus der Schärfe, mit der er Großes und Kleines ablehnte, so kann man heute berühmt werden, wenn man den Spieß umdreht. Einst bebte alles vor Börnes witziger Vernichtungslust. Jetzt huldigt alles dem Kritiker, von dem bekannt ist, daß er schon vielen zu Ruhm und Anerkennung verholfen hat.

Natürlich ist da auch ein Rückschlag im Gange. Die Verneiner hatten sich zu böse verhauen. Zu leicht war es geworden, ihnen ihre Fehlgriffe nachzuweisen. Daher legten sich viele auf die entgegengesetzte Seite. Nicht alle. Die einen blieben aus alter Gewohnheit dem Verneinen treu und scheuten nicht, im Handumdrehen durch den wachsenden Ruhm ihrer

Opfer widerlegt zu werden. Auch ist Verneinen in künstlerischen Dingen immer leichter als Bejahen. Die andern fühlten sich im Verneinen nur um so mehr bestärkt, weil sie eine bejahende Gegenströmung beobachten konnten und sich selbst für zu gut hielten, als daß sie sich von irgendeiner Strömung tragen ließen.

Endlich ruht all das in dem reichbewegten künstlerischen Leben, das seit mehr als einem Menschenalter herrscht. Wenn — wie es seit 1885 in Deutschland der Fall ist — fast jeder Tag neue Richtungen zeitigt und neue Persönlichkeiten bringt, dann gewinnen die Vorgänge, durch die sich Werturteile bilden, verstärkte Aufmerksamkeit für sich. Der Kritiker ist, wenn er sich über die Leistung des Tages ausspricht und es dabei vor allem auf bejahende Werturteile anlegt, ebenso der Tagesmode unterworfen wie die Kunst, die er bewertet. Er kann mit ihr steigen und untergehen.

In minder gefährlicher Stellung verharrt, wer sich von vornherein ablehnend verhält. Und da, was sich Wissenschaft nennt, mindestens den Anschein des Gesicherten und Dauernden gern sucht, legen sich Gelehrte, zumal Literarhistoriker, lieber auf die Seite der Verneinung oder weigern sich überhaupt, die Kunst ihrer nächsten Umwelt in den Kreis ihrer Erwägungen einzubeziehen. Als ließe sich über die Kunst bloß in Werturteilen reden, als wäre über die Kunst des Tages nur das eine zu sagen, daß sie gut oder schlecht sei. Freilich gerät der Kenner weiter Strecken von Kunst der Vergangenheit leicht in ein schiefes Verhältnis zur lebenden Kunst, da Erinnerung an alten Besitz der Kunst ihm das eigentlich Neue der lebenden Kunst verschleiert. Nicht bloß, weil er übersättigt ist von der Fülle der Leistungen vergangener Zeit und müde jede Vermehrung eines Stoffes ablehnt, der ohnedies durch Umfang und Vielgestaltigkeit an seinen Ergründer hohe Anforderungen stellt. Sondern weil er in diesem oder jenem Zug der neuen Kunst nur Wiederaufnahme längstversuchter Griffe erkennt. Wirklich ist ja das Neue immer wieder auch Rückkehr zu vergessenem Alten. Im Umkreis künstlerischen Schaffens sind nicht so unzählige Möglichkeiten, daß der Umsturzlustige gefeit wäre vor der Gefahr zu wiederholen, was dereinst schon bestanden hat. Er kann trotzdem noch in neuartiger Verbindung alter Mittel, in ihrer Verknüpfung mit ganz neuem Lebensgefühl tatsächlich weit hinauskommen über alle Vergangenheit. Allein der Forscher wird, je besser er erlernt hat, ein Kunstwerk aufzulösen in seine Urbestandteile, desto gewisser nur das Überkommene im Neuen sehen und es zuungunsten der ganzen Leistung überschätzen.

Heute wissen wir, daß die Neuromantik aus der Zeit um 1900 in wichtigen Merkmalen etwas ganz anderes war als die Romantik von 1800, mag sie selbst sich auch oft und gern auf diese alte Romantik berufen haben. In einem Zeitalter, das noch naturwissenschaftlich-materialistisch zu denken gewohnt war, mußten die alten Kampfworte der Romantik Hardenbergs einen andern und eigenen Sinn annehmen. Mein Aufsatz „Deutsche Romantik in neuem Licht" (Zeitschrift für Bücherfreunde 1922 S. 9 f.) berührt diese Tatsache. Als jedoch die Neuromantik noch neu, noch im Entstehen begriffen war, lag es gerade dem Kenner der alten Romantik nahe, in der künstlerischen Arbeit des Tages nur Wiederkehr des Alten zu erblicken. Aus eigener Erfahrung weiß ich, wie lästig es dem schaffenden Künstler war, vom Forscher belehrt zu werden über solches Zusammentreffen mit der Kunst von einst. Wo der Künstler mit gutem Recht meinte, einen Schritt vorwärts getan zu haben, mußte er sich bedeuten lassen, daß er nur Längsterbrachtes wiederhole. Der Forscher war im Unrecht. Denn er sah im Neuen aus zu guter Kenntnis des Alten nur das Alte.

Der Kritiker, der aus dem Tag für den Tag schafft, kennt im allgemeinen die Hemmungen nicht, die dem gelehrten Kunsterforscher dessen Wissen einträgt, und mit denen dieser seiner-

seits dem lebenden Dichter Hemmungen erbringt. Ist der geschulte Literarhistoriker geneigt, im Neuen bloß Altes zu erblicken, so übersieht der Tageskritiker gern völlig das Alte, das im Neuesten gewiß noch enthalten ist. Er neigt dazu, von Niedagewesenem, von unerhört Neuem zu künden, weil ihm die Leistung der Vergangenheit nicht genug geläufig ist. Nimmt man nach Jahren oder gar nach Jahrzehnten solche Äußerungen einer Kritik, die übereifrig jeden Tag eine neue Welt der Kunst entdeckt zu haben meint, wieder vor, so staunt man ob der Überschätzung oft herzlich unbedeutender Vorstöße ins Neuland der Kunst.

Allerdings kann der rückwärtsgekehrte Betrachter der Kunstentwicklung hinterdrein von solcher Überschätzung lernen. Wenn auch unsäglich vergrößert und dadurch zuweilen verzerrt, wird ihm erkennbar, was einst wie etwas Überraschendes, wie etwas Ungewohntes und daher Schwerbegreifliches vor die Welt hingetreten war. Inzwischen ist es so selbstverständlich geworden, daß es sich von seiner Umgebung, von Nächstälterem und Nächstjüngerem, kaum abzuheben scheint. Wie schwer wird es etwa heute selbst dem, der vor einem Menschenalter das Werden des späten Ibsen miterlebte, die Stellen von Ibsens Werken wiederzuerkennen, die damals wie dunkle Rätsel nach Lösung verlangten. Diese Rätsel sind längst gelöst. Wir begreifen kaum noch, daß sie jemals haben Rätsel sein können. Da geht man nachträglich gern in die Lehre der Tageskritiker, die damals das Neue Ibsens übermächtig empfanden und in übersteigernder Weise verkündeten.

Für diese Tageskritiker spricht ihr Bewußtsein, mit dem Augenblick enger und hemmungsloser verknüpft zu sein als der geschichtlich geschulte Forscher, der die Gegenwart mit der Vergangenheit zusammenzuhalten, sie am Vergangenen zu messen gewohnt ist. Sie geben sich ganz dem Tage hin. Sie setzen sich mit Willen der Gefahr aus, mit dem Heute unterzugehen, wenn ein vorwärtseilendes Morgen dies Heute zu einem Gestern gemacht haben wird. Sie dürfen auch dann noch den Ruhm für sich beanspruchen, einmal am Leben mitgearbeitet, einmal nicht bloß Betrachter, auch fördernde Helfer der Kunst gewesen zu sein. Der kritische Förderer einer Kunstrichtung wird zu einem wesentlichen Bestandteil dieser Richtung, sein Name verknüpft sich mit ihr.

Was hier vom Tageskritiker und von seiner Überschätzung des Neuen gesagt ist, gilt mit wenigen Abänderungen vom Bekämpfer neuer Richtungen wie von deren Förderern. Auch Abwehr übersteigert das Neue, auch sie arbeitet am Leben mit. Sie reizt und wirkt und muß, als Teufel, schaffen. Solche mephistophelische Haltung ist gewiß heute seltener geworden als noch vor kurzem, wenn es sich um neuste Wendung in der Kunst handelt.

Goethe und Schiller empfanden auf ihrer Höhe in der Tageskritik und im Publikum weit mehr eine allgemeine Sucht, krittelnd abzulehnen, als willige Hingabe. Was beide zugunsten bejahender und gegen verneinende Kritik sagten, ist nicht schlechtweg auf das Bedürfnis des Künstlers nach möglichst reichem Lob zurückzuleiten. Goethe und Schiller brauchten Urteile, die man über sie fällte, nicht schweigend zu erdulden. Sondern sie nahmen selbst Anteil an der Bewertung der Kunst ihrer Zeit. Die „Xenien" hatten trotz allen Gegenangriffen ihnen und ihrer Kunst freie Bahn geschaffen. Sie hatten sich — was durchaus möglich war und jederzeit wieder möglich ist — nicht in eine Sackgasse verlaufen, als sie über ihre Kritiker Kritik hielten und ihre Verurteiler oder bedingten Anerkenner selbst verwarfen.

In der Besprechung von Alexander Manzonis „Carmagnola" (Jubiläumsausgabe 37, 179 f.) schied der alte Goethe, überzeugt, von jeher die Vorzüge der Menschen und ihrer Produktionen willig anerkannt, geschätzt und bewundert, auch sich daran dankbar auferbaut zu haben (ebenda S. 101), zwischen zerstörender und produktiver Kritik. Leicht sei die erste. Man brauche

sich nur irgend einen Maßstab, irgend ein Musterbild, so borniert sie auch seien, in Gedanken aufzustellen, sodann aber kühnlich zu versichern: vorliegendes Kunstwerk passe nicht dazu, tauge deswegen nichts. Die produktive Kritik sei um ein gut Teil schwerer.

Schon Schiller hatte Ähnliches noch viel schärfer vorgebracht in einer Äußerung, die aus seinem Nachlaß stammt (Säkularausgabe 12, 326 f.). Halbkenner und unreife Köpfe seien viel schwerer zu befriedigen als Meister und Kenner. Im Schauspielhaus geben diese sich dem Künstler und seinem Werk bereitwillig hin; jene setzen sich zur Wehr und widerstreben auf alle Art. In Kunstausstellungen freut sich der Meister über die kleinste Spur des Guten, sucht und findet der Klügling nur das Fehlerhafte. So sei es in der ganzen Welt. „Wer reich ist und innere Fülle besitzt, kann auch andern geben, ohne daß er sich dadurch arm macht. Wer aber selbst arm ist, der fühlt sich einen Augenblick reich, wenn er andern nimmt."

Goethe hatte am eigenen Leibe oft genug zerstörende Kritik zu erfahren gehabt. Wie alle künstlerische Jugend, die etwas völlig Neues zu bringen sich bewußt ist, war er in seinen Anfängen, getragen von der Anerkennung eines rasch zunehmenden Anhangs, zwar nicht gehemmt worden durch die abfälligen Urteile seiner Gegner. Sie hatten ihn nur in seinem Wesen und in seiner Kunst bestätigt. Dann aber kam der Abfall seiner Getreuen. Goethe verlor unmittelbar nach Italien immer fühlbarer sein einstiges Publikum. Erst Schiller und die Frühromantik brachten eine Wendung zum Bessern. Allein auch dann blieb im allgemeinen ihm die Tageskritik recht ungünstig. Eines Tages begann die Romantik den Tempel der Bewunderung, den sie für Goethe errichtet hatte, wieder abzutragen. Fortan wurde Goethe von der Tageskritik nichts weniger als verwöhnt. Besprechungen seiner Spätwerke, der „Wahlverwandtschaften" oder des „Westöstlichen Diwans", bezeugen vielfach, was immer noch im Dasein des Schriftstellers, und besonders des deutschen, zu beobachten ist, unbedenkliche Ablehnung, scharfe Verurteilung der einzelnen Leistung eines Mannes, den die große Mehrheit der Einsichtigen, den eine ganze Welt wirklicher Kulturträger hochschätzt. Es wäre ganz falsch, aus diesen Bekenntnissen die tatsächliche Wertung herausrechnen zu wollen, die am Ende seiner irdischen Laufbahn Goethe zugefallen war, ebenso wie heute die Geltung eines Schriftstellers kaum aus den Besprechungen zu erkennen ist, die er — je mehr er gilt, desto seltener — in Zeitungen und Zeitschriften erfährt.

Leider ist Julius W. Brauns Sammlung „Goethe im Urteile seiner Zeitgenossen" (Berlin 1883—85) nur bis zum Jahre 1812 gediehen. Auch in ihrer Unvollständigkeit gäbe sie sonst sicherlich gute Belege für den Gegensatz, der zwischen der wirklichen Geltung des alten Dichters und dem durchschnittlichen Urteil der Tageskritik bis zu seinem Tode bestand. Die Sammlung Michael Holzmanns „Aus dem Lager der Goethe-Gegner" (Berlin 1904) berücksichtigt mit Willen bloß Goethes Widersacher aus seiner letzten Lebenszeit. Aber schwer wäre es, aus gleicher Zeit eine gleich umfangreiche Reihe günstiger Stimmen zu erbringen. Dem Grundton des Urteils über Goethe von damals standen diese Gegner Goethes entschieden näher als seine Bewunderer. Darum konnte Varnhagen auf den Gedanken verfallen, 1823 sein Buch „Goethe in den Zeugnissen der Mitlebenden" herauszugeben. Nur ein einziger Band kam zustande. Er sollte beweisen, was Goethe für seine eigentliche Gemeinde bedeutete, er war ein bewußter Vorstoß gegen die abschätzige Behandlung, die in Zeitschriften und Zeitungen Goethe zu jener Zeit widerfuhr.

Wilhelm Bodes dankenswerte Zusammenstellung „Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen" (Berlin 1918) hat das große Verdienst, Urteile von Zeitgenossen über Goethe zu bringen und dabei nicht die öffentliche Kritik zu berücksichtigen. An Verneinung ist da

auch kein Mangel. Goethes nächste Umgebung vertritt hier gern den Abstieg der Anerkennung, der für seine spätern Werke sich ergab. Doch mit gewissem Recht darf Bode behaupten, sein Buch beweise, daß von Goethes Dichtungen einige bei ihren ersten Lesern, Hörern und Zuschauern ihr eigentliches, ein williges, vorbereitetes, mithelfendes Publikum fanden. Wirklich tönt aus diesen Zeugnissen die Begeisterung heraus, mit der einst die ersten Gaben Goethes hingenommen wurden, und zwar stärker und ungehemmter als aus Äußerungen, die für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Dann bekunden Schillers Urteile aus der ersten Zeit seines Bundes mit Goethe ein Erfühlen von Goethes künstlerischen Absichten, wie es bis dahin kaum bestanden hatte. Karolinens fein nachempfindende Worte, Rahels stürmischer Beifall reihen sich an.

Freilich sind wir auch nach Bodes Werk noch weit entfernt von einer Geschichte der Aufnahme, die in seiner Zeit Goethe geworden ist. Eine Geschichte des Urteils über Goethe und über seine Werke wäre, recht angefaßt, ohne Zweifel ein wichtiger Beitrag zur Lösung der Frage nach Bedeutung und Wesen des Werturteils. Vorläufig besitzen wir nur die umfangreiche Zusammenstellung von Aufsätzen und Büchern, die unter der Überschrift „Geltung und Wirkung Goethes bei seinen Zeitgenossen und bei der Nachwelt" im neuen Goedeke (4, 2, 273 ff.) erscheint. Albert Ludwigs Buch „Schiller und die deutsche Nachwelt" (Berlin 1906) leistet, was für Goethe noch nicht erbracht worden ist. Schade, daß es aus seinem reichen Stoff keine grundsätzlichen Folgerungen ableitet und daß es ihn nicht nutzt, die Frage nach dem Wesen des Werturteils zu beantworten.

Eine Geschichte des Urteils über Goethe könnte indes, mag immer Goethes erstes Publikum ihn noch unmittelbarer und echter erlebt haben als alle spätern Leser, doch nur beweisen, daß erst die Nachwelt seine Größe ganz erkannt hat. Im ganzen wie im einzelnen. Urteilswandlungen mußten sich vollziehen, vom fast völligen Verwerfen ging es weiter zu bedingter und endlich zu unbedingter Anerkennung. Nicht an ein immer unduldsamer werdendes Goethepfaffentum ist hier gedacht. Sondern geistige Führer ihrer Zeit, Führer zu rechtem künstlerischem Genießen kamen nur ganz langsam aus der Schicht unverständig ablehnender Mißurteile in die höhere einer rückhaltlosen Hingabe an Goethes Kunst. Kaum ein anderes Werk Goethes bezeugt dies langsame Fortschreiten in der Gunst der Beurteiler so unzweideutig wie der zweite Teil des „Faust".

Älterer Verurteilung zu geschweigen, sei nur auf die verächtlichen Gebärden hingewiesen, mit denen noch um die Mitte des 19. Jhhs. Darsteller der deutschen Literatur auftraten. „Abgeschieden wie dieser zweite Teil des ‚Faust' von dem früheren ist, kann er nicht dessen Wirkungen teilen; er wird beseitigt bleiben wie Miltons wiedergewonnenes Paradies und Klopstocks erzwungene Dramen." So urteilte Gervinus. Er meint in der Entstehung, der Art, der Deutung des Gedichts das Widerliche zu erblicken, das für uns Dantes und Tassos Kommentare zu ihren eigenen Dichtungen hätten. Jos. Hillebrand warf dem zweiten Teil oberflächliche Äußerlichkeit vor und wandte auf ihn den beliebten Vergleich an: er erinnere in seinem Hinschwinden an den Verlauf des jugendlich-mächtigen deutschen Rheins im holländischen Sande. Angesichts solcher Kraftworte Deutscher darf dem Franzosen Jules Janin wirklich nicht verdacht werden, daß er — gleichfalls um die Mitte des Jahrhunderts — feststellte, Goethes „Faust" habe wie „Don Quichotte" und „Robinson Crusoe" zum Unheil für den Ruhm seines Verfassers eine Fortsetzung finden müssen. Nur wenig günstiger ist das Urteil, das zu Beginn der sechziger Jahre in F. Th. Vischers drittem Teil des „Faust" sich offenbarte. Lange Zeit war das witzige Büchlein vielen ein gern genossener Leckerbissen, jetzt zählt es schon wenn nicht zu den ver-

gessenen, so doch zu den verblaßten Leistungen der Dichtung vor 1870. Vischer fand im zweiten Teile fast keinen Satz, fast keine Zeile, die nicht kurios, nicht manieriert wäre. Er legte dem Dichter des „Faust" das Geständnis in den Mund, er sei zuletzt ein alter Schnörkler gewesen. Als einer der ersten wagte ein Vierteljahrhundert später Wilhelm Scherer, immer noch recht zaghaft, nachdem Gervinus trotz allem für den dritten Aufzug Worte der Anerkennung gefunden hatte, auch für den zweiten, für die klassische Walpurgisnacht, einzutreten und dessen freie große romantische Stimmung zu rühmen. Er tadelte daneben falsch-symbolische Züge des zweiten Teils, die sich Goethe nicht hätte gestatten sollen. Er dachte besonders an die Verknüpfung Euphorions mit Byron und übersah, wie oft große Kunst ähnliche kühne Bindungen und Hinweise auf die nächste Gegenwart gewagt hat. Er gab nur zu, daß im Todesauftritt Euphorions die unverwüstliche Darstellungskraft Goethes durch alles Symbolisieren und Hineingeheimnissen siegreich hindurchschlage.

Allein von Scherer ging doch eine bessere Schätzung des zweiten Teils aus. Richard M. Meyer, der sich mit Stolz Scherers Schüler nannte, fand in seinem bekannten Buch über Goethe Töne einer Anerkennung, wie sie bis dahin kaum zu vernehmen gewesen waren. In seiner scharfzugespitzten Weise formte er das Epigramm: der zweite Teil sei vorzugsweise durch die, die ihn nie gelesen hätten, in den Ruf völliger Unverständlichkeit und greisenhafter Schwäche gebracht worden. Ob etwa Jules Janin ihn gelesen hat? Neben gleichzeitigen Büchern über Goethe stand Meyer mit seiner Schätzung des zweiten Teils immerhin noch lange so vereinzelt da, daß Nichtfachleute, denen dieser Teil zu einem starken und tiefen Erlebnis geworden war, um 1900 der Literaturforschung harte Vorwürfe machen konnten wegen ihres ewigen Mäkelns an Goethes letzter Schöpfung. Seitdem ist es wirklich anders geworden. In Friedrich Gundolfs „Goethe" von 1916 wird überhaupt der Einsprüche nicht mehr gedacht, die einst das Selbstverständliche waren, wenn der zweite Teil genannt ward.

Das Schicksal, das an seinen öffentlichen Beurteilern der zweite Teil des „Faust" zu erleben hatte, scheint nahezulegen, daß überhaupt bloß späte Nachwelt zu rechter Bewertung gelangen kann, mindestens wenn ganz kühne Wagnisse der Kunst in Frage stehen. Was soeben aus Bodes Buch zu lernen war, wird also wieder schwankend, daß nämlich Goethes Dichtung bei ihren ersten Lesern ihr eigentliches Publikum und zwar ein willig hinnehmendes finden konnte. Wohlbemerkt: auch Bode spricht das nur einigen von Goethes Schöpfungen zu. Gewiß denkt er überdies mehr an Arbeit aus Goethes Jugend. Allein solche Einschränkung darf die bedeutsame geistes- und kunstgeschichtliche Tatsache nicht verschleiern, die enthalten ist in dem Gegensatz der Feststellung Bodes und des Schicksals von Goethes „Faust".

Es gibt kaum etwas Erschütternderes im Verhältnis des Künstlers zu seinem Publikum als die unabweisbare Tatsache, daß nie wieder eine spätere Zeit dem Lebensgefühl, aus dem heraus er schafft, so nahestehen wird wie seine unmittelbaren Altersgenossen, und daß trotzdem nur die Nachwelt imstande ist, die Vorurteile zu vergessen, mit denen ihn und sein Werk die nächste Umwelt empfängt.

Noch wer gelernt hat oder von vornherein besonders veranlagt ist, Kunstwerke der Vergangenheit im Sinn solcher Vergangenheit zu empfinden, darf niemals den Anspruch erheben, alles nachfühlen zu können, was den Zeitgenossen selbstverständlicher Hinweis auf Inhalte ihres eigenen Lebensgefühls gewesen ist. Es kann fraglich bleiben, ob die Nachwelt überhaupt verpflichtet werden darf, in solch willig geschichtlich gemeinter Hingabe ein Kunstwerk von einst zu erleben. Ohne Zweifel werden immer nur ganz wenige solcher geschichtlichen, nicht aus ihrer Gegenwart, sondern aus ferner Vergangenheit heraus empfundenen Betrachtung

fähig sein. Mußten wir noch durch Oswald Spengler besonders erinnert werden, daß seit Jahrhunderten die Werke griechischer Kunst aus ganz andern Voraussetzungen nachgefühlt, erfaßt und gewertet werden als zu der Zeit, in der sie neu waren? Ist dem Erforscher der Geisteswelt der jüngsten Jahrhunderte nicht längst aufgegangen, daß wir seit einiger Zeit Kunst überhaupt ganz anders erleben als noch die Zeit vor dem deutschen Klassizismus? Shakespeare, die großen Spanier, die Franzosen der Zeit Ludwigs des Vierzehnten waren als Schöpfer künstlerischer Werte ihren Zeitgenossen etwas durchaus anderes, als uns diese Künstler von einst, aber auch alle alten und neuen Künstler sind. Das Verhältnis zur Kunst ist durch die Arbeit deutscher Klassiker und Romantiker ganz umgestaltet worden. (Vgl. „Vom Geistesleben" 2. Aufl. S. 70 f.)

Nur der Zeitgenosse kann den zeitgenössischen Künstler ganz verstehen. Gerade er wehrt sich am stärksten gegen die zeitgenössische Kunst. Ihm wird es am schwersten, im Widerstreit der Meinungen eine Entscheidung zu treffen, die dem Künstler gerecht wird. Von diesem Standpunkt läßt sich die Neigung, dem Neuen um jeden Preis den Weg zu ebnen, dieser Brauch, der heute zu herrschen beginnt, fast noch als Fortschritt begrüßen. Allein man meine ja nicht, daß durch ihn der Künstler wirklich überhoben wird aller zerstörenden Angriffe. Im Gegenteil. Die Vorkämpfer eines Dichters von heute oder auch mehrerer lassen meist desto weniger Spielraum übrig für die andern. Es ist, als sollte kein Kunstwerk empfohlen werden können, ohne daß eine Menge anderer in den Abgrund versinkt. Der einzelne Künstler verspürt trotz allem immer noch mehr Ablehnung als Anerkennung. Um so mehr, als ja gerade die Jubelrufe seiner Verhimmler desto schärfere Einsprache bei Verfechtern gegensätzlicher Kunst wachrufen.

Gewiß war manches schlimme Wort, das Goethe über seine Werke zu hören bekam, schon geboren aus dem Widerspruch gegen Goethes Bewunderer. So war es in Goethes Frühzeit, so war es, nachdem die Romantik sich für ihn erklärt hatte. Aber er traf auch auf Verneinung, die nicht ein angeblich übermäßiges Lob einschränken wollte, die unmittelbar sein Schaffen ablehnte. Noch Flaubert, der mit gutem Grunde über die Vorliebe für absichtlich nichtverstehende und daher zerstörende Kritik zu klagen hatte, konnte in ihr schwerlich die Absicht entdecken, anderweitig ihm gespendete Lobsprüche einzuschränken. Der erste, der im Sinn einer Welt, wie sie heute zu beobachten ist, sofort oder wenigstens sehr früh eine lauthalsige Schar unbedingter Verehrer gewann, war wohl Richard Wagner. Ludwig Speidel, der feinsinnige Erfühler, hätte über Wagner nicht so maßlos verneinend sich geäußert, wäre er sich nicht bewußt gewesen, daß er gegen maßlos übertreibende Verhimmler fechte. Mehr im Kampf gegen die Wagnerianer als gegen Wagner selbst stempelte er im „Wiener Fremdenblatt" vom 15. Oktober 1876 den „Ring" zu einer musikalisch-dramatischen Affenschande. Er bedrohte das deutsche Volk, es werde, wenn es einmal an dem falschen Golde des Nibelungenrings wahrhaftes Wohlgefallen finde, durch diese bloße Tatsache ausgestrichen sein aus der Reihe der Kulturvölker. Da hagelten Wendungen auf Wagners Werk herab wie: stümperhafter Aufbau des Ganzen, niederträchtiger Geist, der es durchwaltet, Verblasenheit der Gestalten, verlotterte Sprache, geistig und technisch liederliches Machwerk.

Ebenso kam Max Nordau nur dank der Hitze seines Kampfs gegen Verhimmler Ibsens in seiner „Entartung" von 1893 (2, 286) zu den Sätzen: „Die einzige Einheit, die ich in Ibsen entdecken kann, ist die seiner Verdrehtheit. Worin er sich wirklich immer gleich geblieben ist, das ist seine vollständige Unfähigkeit, einen einzigen Gedanken deutlich zu denken, ein einziges der Schlagworte, die er seinen Stücken hie und da aufpinselt, zu begreifen, aus einem einzigen Vordersatz die richtige Folgerung abzuleiten." Ein bösartiger, gesellschaftsfeindlicher, aller-

dings bühnentechnisch hochbegabter Faselhans war Ibsen für Nordau, gerade weil — wie er sagte — man sich unterstanden hatte, ihn als den großen Weltdichter des ausgehenden Jahrhunderts auf den Schild zu heben.

Die Tonart Speidels oder Nordaus ist denn auch nicht verschwunden, sie ist nur noch schärfer geworden in einer Zeit, die — wie Fritz Stahl es ausdrückt — es nicht auf harte Ablehnung, sondern auf Überschätzung des Neuen anlegt. Wieweit gerade Berliner Kritik trotz aller Neigung, den Neusten Kränze zu winden, von hingebungsvoller Würdigung des Kunstwerks entfernt ist, läßt einer, der durch Jahrzehnte aus nächster Nähe diese Kritik erlebt hat, läßt Max Reinhardts Mitarbeiter Arthur Kahane in dem Roman „Die Tarnkappe" von 1920 einen temperamentvollen Jüngling aussprechen, der unverkennbar Sprachrohr des Dichters ist. „Was ist euch Kunst? Was ist euch das Kunstwerk? Der Feind, auf den ihr losgelassen seid. Der Anlaß — prahlt ihr selbst — euer Ich auszudrücken . . . Ihr bemüht euch gar nicht mehr, zu verstehen . . . Ihr habt auch gar nicht die Zeit dazu. Ihr habt ja Wichtigeres zu tun: ihr müßt nachdenken, wie bringe ich mein Witzchen an? Wie mache ich meine Wichtigkeit bemerkbar?" (S. 264 f.) Breit sitze diese Kritik zu Gericht, erteile Zensuren wie ein irrsinnig gewordener Oberlehrer und präge einer ganzen Zeit, einem ganzen Volke den Stempel ihrer unerträglichen Hybris auf. Es sei nicht wahr, daß Kritik niederreiße, um aufzubauen; sie reiße nieder, um niederzureißen. Es sei nicht wahr, daß sie Schächer und Zöllner aus dem Tempel jage, um den Guten Platz zu schaffen; sie wolle sich selbst Platz machen.

Mag auch da Übertreibung vorliegen, weil Behauptung gegen Behauptung auftritt, Einseitigkeit von Einseitigkeit bekämpft wird, ein Körnchen Wahrheit ist in den Worten von Kahanes strafendem Propheten enthalten. Die Nachwelt wird, wenn sie sich einst die Mühe nimmt, aus Berliner Kritiken das Urteil unserer Zeit über ihre großen Dichter zu erfahren, über viel zu staunen haben. Besonders in dem Falle Gerhart Hauptmanns.

Ästhetische Tageskritik in Zeitschriften und Zeitungen ist eine verhältnismäßig junge Erscheinung. Sie entsteht wesentlich im 18. Jahrhundert. Die bloße Tatsache, daß solche Kritik fortan immer mehr zu einer öffentlichen Einrichtung wurde, lieh ihren Vertretern ein wachsendes Machtgefühl. Erscheinungen, wie sie hier aufzuzeigen waren, lassen sich in neuerer Zeit daher ausgiebiger finden und besser beobachten als einst, zugleich naturgemäß in zunehmender Stärke.

Und so bleibt, wenn jemals so heute, der Nachwelt ein endgültigeres Werturteil vorbehalten. Goethes Wort: „Was glänzt, ist für den Augenblick geboren; das Echte bleibt der Nachwelt unverloren" klingt im Kampf der Tagesmeinungen immer noch vielen wie ein Trost. Freilich hat dieser Kampf der Tagesmeinungen heute eine Gestalt gewonnen wie noch nie zuvor. So meint es ja auch Kahane. Vielleicht nie zuvor hat ein gleich starker Widerstreit geherrscht und folgerichtig eine gleich große Unsicherheit im Werten des Kunstwerks. Notwendigerweise kann nur aus größerer Entfernung, also nach längerer Zeit, Klärung sich einstellen.

Allein ist nicht das Urteil der Nachwelt auch bloß eine fable convenue? Julian Hirsch könnte durch seine sorgfältige Zergliederung der Ursachen, aus denen sich der Ruhm eines Menschen entwickelt, solche Bedenken gegen den Spruch der Nachwelt wachrufen. Zufall spielt an dieser Stelle seine verwirrende Rolle. Zufall ist es, wenn eine lebensgeschichtliche Darstellung erfolgreich den einen Künstler aus jüngerer oder älterer Vergangenheit zu besserer Würdigung gelangen läßt, während vielleicht sein nächster und ebenbürtigster Nachbar entweder keine solche Würdigung findet oder mindestens keine gleich beachtete und wirkungs-

volle. Nicht jedem Künstler ist es gegönnt, nach seinem Ableben einen Anwalt zu gewinnen, dessen Stimme weithin tönt.

Doch wenn relativistische Zweifelsucht wichtige Stützen des Nachruhms aufdeckte und sie wie den Nachruhm dadurch erschütterte, so ersteht jetzt eine Zeit, die vom Relativismus zu entschiedenerem Werten mit Bewußtsein weiterschreitet. Ihr drängt sich die Frage auf, ob die Zufälle, die an dem Entstehen des Ruhms gewiß Anteil haben, neben einem eigentlichen und mehr als zufälligen Grund des Ruhms eines Künstlers nicht gar zu kleinlich und unbedeutend sind. Glaubt wirklich jemand im Ernst, daß die lange Reihe der Biographien Goethes oder daß gar das Dogma von der Unfehlbarkeit Goethes, das in germanistischen Kreisen herrschen soll, hier aber vielleicht am wenigsten herrscht, die letzte Voraussetzung von Goethes Ruhm seien? Gern sei zugegeben, daß Goethebiographie und Germanistik Goethe zu noch besserer Würdigung verholfen haben. Belege dafür waren hier schon anzuführen. Allein die Vorstellung von Goethes Größe wurzelt, wie sie heute im allgemeinen besteht, doch noch in anderm. Sie läßt sich begrifflich rechtfertigen und ist längst begrifflich gerechtfertigt worden. Zugestanden sei immer wieder, daß diese begriffliche Rechtfertigung das Entscheidende nur aus der Ferne andeuten, nicht es erweisen kann. Daß Wertung von Kunstleistung zum guten Teil auf Gründe zurückgeht, die nur im Erlebnis, nicht im logischen Denken zu erfassen sind.

B. MÖGLICHKEITEN DES WERTENS.

Mutig sucht Richard Müller-Freienfels, der doch — wie oben festgestellt ist — von ästhetischen Gesetzen nichts wissen will, in seiner „Psychologie der Kunst" nach einer Objektivierung der ästhetischen Werte. Ein Abschnitt des Werks (2, 164—185) ist dieser Aufgabe gewidmet. Seine Erwägungen sind fruchtbar genug, um hier ausführlich berücksichtigt zu werden, auch wenn nach ihm noch Wichtiges zu sagen wäre. Besonders bedeutsam sind seine Darlegungen, weil er scharf scheidet zwischen Berechenbarem und bloßer Gefühlswirkung, zwischen begrifflich Erfaßlichem und bloß dem Erlebnis Vorbehaltenem.

Müller-Freienfels bestimmt und prüft die Grundsätze der Extensität und der Intensität der Wirkung, der Autorität, der Intellektualität und der Originalität, ferner zieht er nichtästhetische, also zunächst logische und moralische Bewertung und deren Einfluß auf das ästhetische Urteil in Betracht.

Der Grundsatz der Extensität besagt: das Kunstwerk, das die größte Summe von Wertgefühlen auszulösen vermag, ist der höhere Wert. Bezeichnendes Merkmal des Kunstwerks ist, von dieser Stelle gesehen, dessen Dauer. Nur durch solche Fassung des Grundsatzes entgeht Müller-Freienfels der Gefahr, dem meistverbreiteten Gassenhauer die Palme zu reichen. Er zieht den Kampf ums Dasein heran und erkennt dem „survival of the fittest" auch in der Kunst das Recht der Wertbemessung zu.

Schon hier entstehen heute Bedenken. Wir sind mit Recht etwas ängstlich geworden, wenn Begriffe der Naturwissenschaft auf Geistiges und zumal auf das Gebiet der Kunst übertragen werden. Müller-Freienfels beherzigt sonst selbst ausdrücklich die Grenze, die zwischen dem Feld der Natur und dem Feld des Geistes besteht und in jüngster Zeit immer entscheidender sich wieder abzeichnet. Es ist natürlich nicht anzuzweifeln, daß ein Kampf ums Dasein auch unter künstlerischen Werten sich vollzieht. Ebenso spricht es für den Wert eines Kunstwerks, wenn es nach langem Wettstreit endlich zu dauerndem Besitz der Nachwelt wird, also in dem Kampf ums Dasein siegt. Aber bedarf es noch neben der Tatsache, daß ein Kunstwerk dauerndes

6-3-24
10212

Leben gewinnt, der Formel Darwins? Und erklärt sie, was durch sie erklärt werden soll? Darwin hatte nur den Bereich der Natur im Auge und meinte, die lebensfähigen, gut ausgestatteten, bevorzugten Rassen erhielten und pflanzten sich fort, während minder veranlagte unterliegen und untergehen. Ist Darwins Annahme richtig, dann läßt sich aus dem Sieg, den im Kampf ums Dasein eine Rasse erringt, zurückschließen auf deren Lebensfähigkeit, gute Ausstattung, bevorzugte Stellung. Bringt es hingegen irgendwelchen Gewinn, wenn aus dem Überleben eines Kunstwerks auf dessen Lebensfähigkeit oder auch auf seine Gesundheit geschlossen wird? Ist das nicht vielmehr bloße Tautologie? Und wenn es wirklich mehr wäre, so bleibt Gesundheit oder gute Ausstattung immer bloß bildlicher Ausdruck für Vorzüge des Kunstwerks, die durch solche Worte aus der Naturwissenschaft nur umschrieben, nicht eigentlich bezeichnet oder eindeutig bestimmt werden.

Die Unzweckmäßigkeit des Begriffs „Kampf ums Dasein" für Lösung von Fragen der Kunst macht Müller-Freienfels auch wehrlos gegen das Auf und Ab, das im Nachleben der Kunst sich bewährt. Mit diesem naturwissenschaftlichen Begriff läßt sich nicht erklären, warum Shakespeare eines Tages fast vergessen war, um dann zu noch viel kräftigerem Leben zu erwachen. Wirklich benötigt zur Deutung solcher Erscheinungen Müller-Freienfels des Grundsatzes der Autorität und der Suggestion, die von der Autorität ausgeübt wird. Dieser Grundsatz modifiziert aber nicht bloß, wie Müller-Freienfels hervorhebt, den Grundsatz der Extensität, wie er von Julian Hirsch vertreten wird, und der eigentlich alles Werten von Kunstwerken zu einer Selbsttäuschung macht. Sondern er leitet hinüber in die Anschauungswelt relativistischer Zweifelsucht.

Minder bedingt kann ich den Ausführungen Müller-Freienfels' über den Grundsatz der Intellektualität zustimmen. Ich gebe gern zu, daß mit dem Verstand im letzten Grunde nie der Kunstwirkung beizukommen ist, daß mithin durch rein intellektuelle Erkenntnis nie ein unbedingter Wertmaßstab für Kunstwerke sich gewinnen läßt. Daneben aber hat Müller-Freienfels der analytischen, von technischem Verständnis geleiteten Kritik so viel Gutes, auch für die Errechnung von Dauer und Wirkungsfähigkeit des Kunstwerks, nachzusagen, daß ich mich an dieser Stelle, also innerhalb eines Gebiets, das ich selbst gern beschreite, durch ihn nur gefördert sehe. Übrigens habe ich schon vielfach auseinanderzusetzen versucht, welche Grenze verstandesmäßige, begriffliche Erfassung der Inhalte und der künstlerischen Eigenheiten eines Kunstwerks von dem vollständigen Erleben dieses Kunstwerks trennt.

Sehr wertvoll ist, was von Müller-Freienfels mit starker Einschränkung über die Bedeutung der Originalität eines Kunstwerks gesagt wird. Sicherlich wird der Wertmaßstab der Neuheit, vor allem in geschichtlicher Darstellung der Kunst, überschätzt. Geschichtliche Forschung hat gewiß den Nachweis zu versuchen, welches Werk etwas Neues erbracht hat, und wieweit ein Werk etwas Neues erbringt. Wenn anders überhaupt noch Entwicklung von Kunst Gegenstand geschichtlicher Forschung bleiben soll, so ist ohne die Errechnung der neuen Züge eines Kunstwerks nicht auszukommen. Aber richtig macht Müller-Freienfels geltend, daß das neuartigste Werk noch lange nicht das wertvollste sein muß. Kühnste, umsturzlustige Schöpfungen werden ohne Zweifel meist überholt durch reifere, die minder neu, die zuweilen nur kunstvolle Ausgestaltung übereifrig geführter Vorstöße sind.

Freilich herrscht ja seit langem und herrscht besonders in Kreisen, die berufsmäßig mit der Geschichte der Dichtung sich beschäftigen, die Neigung, dem kühnen Wurf das ausgereifte Werk aufzuopfern. Irre ich, wenn ich annehme, daß spätere deutsche Romantik diesen Brauch, der hier schon einmal zu erwähnen war, gezüchtet, wenn schon nicht wachgerufen hat? Sie

trat ein für die unbewußtere Leistung, weil sie ihr naturhafter erschien, verwandter der Naturpoesie, der die spätere Romantik nach Jakob Grimms Vorgang den höchsten dichterischen Wert zubilligte. Solche romantische Wertung spielte einst den jungen Goethe aus gegen den reifen, spielt jetzt, gefördert durch die naturwissenschaftliche Auffassung des 19. Jhhs., den Urfaust aus gegen das fertige Werk, den Urmeister gegen die „Lehrjahre" (vgl. oben S. 12). Nur zustimmen kann ich dem Worte Müller-Freienfels', daß im Hintergrund einer Wertung, die sich vor dem geschichtlich nachweisbaren Neuen beugt, weniger eine Bewertung des Werks als des Künstlers steht. Wenn Müller-Freienfels bei dieser Gelegenheit der Kunst- wie der Literaturgeschichte vorhält, sie seien zuletzt eigentlich Künstler- und Literatengeschichte gewesen und hätten durch übertriebenes Forschen nach wechselseitigen Abhängigkeiten und Beeinflussungen der Künstler abgeführt vom Wesen der Kunst, so kann ich ihm gleichfalls nur Beifall zurufen. Und wenn er erwähnt, daß nur in jüngster Zeit eine Richtung der Kunstwissenschaften erstehe, die sich weniger um die Person des Künstlers und um deren Geschichte und mehr um Stilgeschichte kümmere, so bin ich mir bewußt, diese Richtung zu vertreten.

Zuletzt wirft Müller-Freienfels noch einen Blick auf die Bedeutung gelehrter, sittlicher, religiöser Wertung. Einsichtig gibt er zu, daß sie sich nicht ausschließen lasse. Denn die ästhetische Lebensschicht sei zumal von der sittlichen nicht säuberlich zu trennen. „Man mag", sagt er, „das vom ästhetischen Standpunkt aus bedauern, von einem höhern, allgemein-menschlichen Standpunkt wird man es verstehen" (a. a. O. S. 183).

Gerade weil ich selbst hohen Wert darauf lege, daß Erforschung der Kunst rein und sauber das eigentlich Künstlerische herausholt und es grundsätzlich nicht verquickt mit den Inhalten eines Kunstwerks, die über die Grenzen des Reinkünstlerischen hinausgehen, hebe ich hier um so entschiedener hervor, daß ich diese Inhalte nicht leugnen, nicht dem Kunstwerk verbieten will. Es hieße Kunst ärmer machen, als sie tatsächlich ist.

Wenn ich in vielem die Ergebnisse von Müller-Freienfels schätze und ihnen gern mich unterwerfe, so muß ich doch bekennen, daß ich in seinen Ausführungen über das Werten von Kunstwerken, zumal von Dichtungen, etwas Wesentliches vermisse. Was er über Extensität der Wirkung sagt, bedarf der Erweiterung und Vertiefung.

Die Wirkung, die von einem Kunstwerk ausgeht, beschränkt sich nicht auf den größern oder geringern, den kürzer oder länger dauernden Beifall, den es erringt. Schwerer ins Gewicht fällt noch die Wirkung, die es in andern Künstlern wachruft und die zu verwandten, zu gleichgerichteten Schöpfungen Anlaß gibt. Um einen besonders einleuchtenden Fall hervorzuheben: „Wilhelm Meisters Lehrjahre" bestimmen bis in unsere Tage einen guten Teil deutscher Romandichtung. Nicht bloß Erzähler, die willig den gebahnten Weg wählen, unterwerfen sich diesem Vorbild. Sie wissen vielleicht gar nicht, wie sehr sie ihm verpflichtet sind. Sicherlich gehören stolze Leistungen des deutschen Romans aus dem 19. Jhh. der Nachfolge der „Lehrjahre" an.

Müller-Freienfels schiebt diesen Gesichtspunkt vielleicht beiseite, weil er hinüberweist in die Erforschung der Abhängigkeiten und Beeinflussungen, weil er also veranlassen kann, daß dem Wesen der Kunst ihm zuliebe widersprochen wird. Aber muß denn die ganze Frage vom Standpunkt der Beeinflussung genommen werden? Nicht einmal als geschichtliche Frage braucht sie aufgestellt zu werden. Sondern ein Künstler schafft eine Form von solchem Wert, daß auf lange hinaus diese Form zwar abgewandelt und weitergetrieben, nicht aber überwunden und völlig beiseite geschoben werden kann. Auch reine Vergleichung von Stileigenheiten

hat diesen Zusammenhängen nachzugehen, sie kann dabei gut und gern auf den Anspruch verzichten, unbewußte oder gar bewußte Übernahme nachzuweisen. Doch wo käme Erforschung der Formung von Kunstwerken hin, wenn sie auf solche Vergleichung verzichtete? Wenn sie den Nachweis nicht führte, welches Kunstwerk die wichtigen Züge einer Form so vollständig in sich vereint, daß seine nächsten Verwandten nur da oder dort noch etwas ergänzen, verfeinern, stärker ausprägen, daß sie anderseits nur auf diesen oder jenen Zug verzichten können? So weit muß doch wohl das Neue eines Kunstwerks in Betracht kommen. Die höchste Verwirklichung eines dichterischen, überhaupt eines künstlerischen Typus kann anders nicht erfaßt werden als durch solchen Vergleich.

Zuzugeben ist, daß Wertung, die von derartigem Vergleichen ausgeht, etwas Gefährliches in sich birgt, daß sie leicht zu Zirkelschlüssen führen kann.

Der Fall der „Lehrjahre" mag leidlich gegen Einwände gesichert sein. Es gibt ferner noch weit einleuchtendere Fälle verwandter Art in der Weltdichtung. Shakespeare hat so viel Kunstwerke anderer auf den Höhen des Dramas wachgerufen, daß diese Wirkung die Wirkung, die er von der Bühne herab auf den Zuschauer, aus dem Buche auf den Leser macht, an Bedeutung für die Erkenntnis seines Werts weit übertrifft. Gleiches gilt von der Dichtung der griechischen und eines guten Teils der römischen Antike, gilt sogar seit längerer Zeit in erhöhtem Maße; denn das 19. Jhh. hat uns gewöhnt, die Antike mehr in ihren späten Auswirkungen als in ihren eigenen Leistungen künstlerisch auf uns wirken zu lassen. Die Nachfolge, die den Bildwerken des Parthenons, der Sixtina oder den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle erstanden ist, schützt sie alle gegen Entwertung, schützt sie treulicher als F. Th. Vischers Hinweis auf ein allgemeines und allgemeingültiges ästhetisches Urteil. Wer ganze Scharen großer Künstler erzogen hat, darf sich auf Horaz berufen und auf dessen Wort „Principibus placuisse viris non ultima laus est".

Allein selbst diese schwerwiegenden Fälle sind nicht geschützt gegen den Einwand sei's des Zweiflers, sei's des unbedingten Neurers, daß wie die Vorbilder auch die Nachfolger geirrt hätten. Vollends enthüllt sich der Erweis des Werts, wenn er sich auf die Nachfolge stützt, sofort als bedenklich, sobald, wie es doch immer wieder nötig wird, es herabgeht von den ganz Großen, von Raffael oder Michelangelo oder Shakespeare oder Goethe, zu Minderbevorzugten. Kann Schillers reiche Nachfolge, können die sogenannten Schillerdramatiker nicht eher gegen als für ihn ausgespielt werden? Und gilt, was von Gottfried Keller, von Ibsen, von Gerhart Hauptmann oder von Manet, Böcklin, Hodler sich ableitet, schon für so wertvoll, daß es diese Meister rechtfertigt? Ohne Zweifel vermag auch Minderwertiges eine zahlreiche Nachfolge zu finden. Und hier wie dort bedürfte es des Erweises, welchen Wert diese Nachfolge hat oder nicht hat.

Ich fasse diesen Tatbestand zusammen in die Formel: Das Werk A gilt für wertvoll, weil es die Werke B bis M wachgerufen hat, weil diese Werke ohne A nicht möglich gewesen wären. Unter den Werken B bis M befinden sich vielleicht sogar mehrere, die ihrerseits, wenn auch in bescheidenerem Maße, die Kunst anderer erweckten und bestimmten. Wie aber kann der strenge Nachweis geführt werden, daß die Nachfolge als Ganzes oder in einzelnen Leistungen wertvoll genug ist, um den Wert des Urbilds zu erhärten?

Es lohnte wirklich nicht, lange bei dieser Frage zu verweilen, wenn in geschichtlichen Darstellungen von Kunst und Dichtung nicht immer stillschweigend angenommen würde, daß die Frage gar nicht bestehe. Solche wechselseitige Erhellung des Werts wird gern ganz sorglos geübt. Auf Widerspruch stößt sie erst, wenn im Leben der Kunst eine starke Wendung

eintritt. Dann enthüllt sich die Schwäche des Unterbaus solcher Wertung. Und die Anwälte des Neuen fühlen sich berechtigt, mit den Werken B bis M auch das Werk A zu verurteilen. Gerade jetzt läßt sich das wieder erleben. Nur in Zeiten, die es lässiger nehmen mit Fragen der Kunst und daher auch mit der Frage der Wertung, kann der bequeme Brauch wechselseitiger Rechtfertigung von Künstlern und Kunstwerken ungestört bestehen.

Und doch birgt er einen Kern des Richtigen. Ihm fehlt nur das Pünktchen auf dem i. Er muß sich stützen können auf eine Wertung, die nicht bloß die wechselseitigen Beziehungen der Kunstwerke erwägt und ihre Ergebnisse ins Feld führt.

Auch die wechselseitige Erhellung des Werts schließt Wandel im Urteil nicht aus und läßt sich verbinden mit der Überzeugung, daß zu verschiedenen Zeiten verschiedene Kunst erstrebt, daß einmal die eine Kunst, das andere Mal eine entgegengesetzte ihr Recht für sich hat. Kenner der Kunstentwicklung wissen, daß es in größern oder kleinern Zeiträumen von einem Pol der Kunst zum andern weitergeht.

Wechsel der Kunstbedürfnisse oder des Formwillens muß beherzigt werden, wenn überhaupt ein Grundsatz der Wertung gefunden werden soll. Darum ist noch lange nicht zweifelsfrohster Relativismus, der jedem Gebilde einen Wert zugesteht, am Platze. Es handelt sich nur darum, zu fragen, was den Wechsel von Pol zu Pol der Kunst bedingt. Verschiedene Zeiten wollen verschiedene Kunst. Also ist der sich wandelnde Formwille enge verknüpft mit dem Wesen des Zeitalters.

Je näher ein Kunstwerk dem Wesen seines Zeitalters steht, desto höher erhebt sich sein Wert als eines Ausdrucks dieses Zeitalters. Doch zugleich kommt es um so mehr um den Ruhm der Allgemeinmenschlichkeit. Scheinbar unüberwindliche Schwierigkeit tut sich da auf. Sie stellt den Künstler vor die Entscheidung, ob er für seine Zeit oder für die Ewigkeit schaffen wolle. Sicherlich hat der Gedanke, über die eigene Zeit hinaus für alle Zeit zu schaffen, zuweilen große Künstler gefördert. Ganz gewiß aber gibt es keine schlimmere Klippe für den Dilettanten, als dessen beliebten Wunsch, von den Zielen seiner Zeit sich abzuwenden. Er meint dann sein eigenes Machwerk zu rechtfertigen, indem er Kunst, die den Gehalt ihrer Zeit in deren Form ausdrücken will, zu bloßer Modesache macht. Er gibt sich dem Wahn hin, im Sinn einer allgemeingültigen Kunst zu schaffen, die sich hoch erhebe über die zeitlich eingeengte Arbeit seiner Umwelt. Tatsächlich bleibt er stecken im Erstarrten, übt er bloß eine abgebrauchte Konvention weiter, bringt er Saftloses und Blutleeres.

Nicht aller Dilettantismus geht diesen Weg. Als Goethe am Ende des 18. Jhhs. das Wesen des Dilettantismus zu bestimmen sich mühte, sagte er sogar ausdrücklich, der Dilettantismus folge der Neigung der Zeit. Solcher Dilettantismus, der dem jüngsten Zeitgeschmack nachläuft, war um Goethe stets in Betrieb gewesen. Goethe hatte von früh auf das Oden- und Bardentum der Gefolgschaft Klopstocks, das Geleier der Balladen, die sich auf Gleim und Bürger beriefen und unzähliges Verwandte miterlebt. Gerade weil deutsche Dichtung damals noch einen ansteigenden Weg allmählicher Ausgestaltung ging, empfand Goethe noch minder stark, was nach dem deutschen Klassizismus sich um so stärker durchsetzte: die Anmaßung des Dilettanten, alle Dichtung seiner Umwelt zu übertreffen durch klägliches Nachlallen der Töne des wirklich siegreichen deutschen Klassizismus. Immerhin hatte auch Goethe Gelegenheit, verwandte Anmaßung zu beobachten. Denn gerade in dem Augenblick, als er den Dilettantismus untersuchte und auf Herz und Nieren prüfte, bestand und tat sich wichtig der Wahn, das goldene Zeitalter deutscher Dichtung sei schon vorbei, sei das Zeitalter der Hagedorn, Gleim, Geßner gewesen. In dem Ton dieser Vorbereiter des Klassizismus ließen sich Dilettanten um 1800

vernehmen: sie erblickten in der reifen Kunst Goethes und Schillers bloß Zugeständnis an eine entartende Zeit. Nicht viel anders empfinden Dilettanten von gestern und heute den Impressionismus oder den Expressionismus, überzeugt, daß sie in kläglicher Nachäffung der Gebärden Goethes oder Schillers echtere Kunst schaffen als Zeitgenossen, die Gehalt- und Formwillen ihres eigenen Zeitalters aussprechen.

Goethe nannte nur die eine Richtung des Dilettantismus, die liebedienerisch der Zeitmode nachläuft. Sie bestand und besteht auch nach ihm. An Dilettanten des Impressionismus war, des Expressionismus ist kein Mangel. Sie folgen (mit Goethe zu reden) der Neigung der Zeit. Sie kommen um alle Zeitlosigkeit. Darum aber ist Zeitlosigkeit noch lange kein unbedingter Vorzug.

Gern überschätzt die Welt das Zeitlose großer Kunst, zumal die Nachwelt. Gerade weil die Schöpfungen der griechischen Antike oft als Zeugnisse in Anspruch genommen werden für eine Kunstbetätigung, die nicht an ihr Zeitalter gebunden und daher Jahrtausenden ebenso zugänglich war wie ihrem eigenen Zeitalter, kann gar nicht genug hervorgehoben werden, daß auch die scheinbar allgemeinstmenschliche Antike eigentümliche und unterscheidende Merkmale aus ihrer Zeit holt, und daß nur ungenaue Beobachtung diese Merkmale übersieht. Abermals muß hervorgehoben werden, daß der Gegensatz zwischen unserer Art, Kunstwerke zu erleben, und den Gefühlen, die im alten Griechen von Kunst erweckt wurden, nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Strenge Wissenschaft verdenkt heute der ästhetisierenden Würdigung, die im 18. Jhh. sich herausbildete, daß sie in der Antike nur suchte und fand, was ihrem eigenen, ganz ungriechisch weltabgewandten Wesen entgegenkam, daß sie ein falsches Hellenentum geträumt habe. Wilamowitz meint in der „Antigone" des Sophokles Zeitabsichten zu entdecken, von denen der deutsche Klassizismus nichts ahnte oder wenigstens nichts wissen wollte. Als Politiker habe Sophokles mit der frischen Lebenserfahrung eines Staatssekretärs des Reichsschatzamts sie geschrieben, als Verseher einer höchsten Verwaltungsstelle in schwieriger Zeit.

Wenn trotz solch enger Verknüpfung mit den Absichten und Strömungen des Tages, der die „Antigone" erstehen sah, sie heute noch immer stark zu uns spricht, so entstammt das nicht der Absicht ihres Schöpfers, von vornherein über den Zeiten zu schweben und für die Ewigkeit etwas Allgemeinmenschliches zu erbringen. Ganz ungriechisch wäre diese Absicht. Sondern weil ein großer Künstler mit fester Hand hineinlangte in die Anliegen seines Zeitalters, hat seine Schöpfung auch jetzt noch, selbst unter völlig veränderten Voraussetzungen des Erlebens von Kunst, genug lebendiges Blut, um immer noch Menschen ihr eigenes Gefühl in künstlerisch gesteigerter und künstlerisch befreiender, erlösender, deutender Form entgegenzutragen.

Hier wie sonst stammt die beste Kraft des großen Kunstwerks aus seiner eigenen Zeit. Es ist Ausdruck seiner Zeit, es ist ihr höchster Ausdruck.

Nicht jeder Zeit ist solcher höchster Ausdruck gegönnt, und vor allem nicht jeder Entwicklungsstufe eines Volkes. Hier setzt die Möglichkeit einer Wertabstufung von Kunstwerken ein.

Um 1600 findet keiner einen höhern Ausdruck für die höchsten Gehalte der Zeit als Shakespeare. Das hat für deutsche Dichtung an Shakespeares Sprache Friedrich Gundolf gezeigt, indem er sie zusammenhielt mit den ersten Verdeutschungsversuchen. Er konnte sogar nachweisen, daß noch auf Jahrhunderte hinaus der Deutsche nicht imstande gewesen ist zu sagen, was in Shakespeares Englisch sich ausdrückt. Es war schlechthin der deutschen geistigen Kultur von damals die Höhe noch nicht erreichbar, auf der sich mit Shakespeare seine Umwelt bewegte. Trotz dem Wirken Luthers. Weder die deutsche katholische Welt, die sich mühsam aus den

Fesseln des Mittelalters löste, noch der umsturzlustige religiöse Neuerer hatten den Weg zu der freiern, losgelöstern und unbeengtern Menschlichkeit der Engländer aus der Umgebung Elisabeths und der Menschen des Dichters Shakespeare gefunden, der bis in den beliebigsten Wortausdruck hinein solche Form des Menschentums aussprach.

Darum hat Deutschland zu einer Zeit, in der England auf Shakespeare lossteuerte, dann in der Zeit Shakespeares selbst nicht bloß keinen ebenbürtigen Dramatiker oder überhaupt Dichter. Noch das Höchste, was damals deutsche Kunst zu leisten hatte, bleibt hinter Shakespeare zurück: Albrecht Dürer. Shakespeare also wurde der höchste künstlerische Ausdruck der germanischen Welt von damals, kein Deutscher. Ähnlich muß Deutschland im Zeitalter der Renaissance andern Völkern, die eine höhere Stufe geistiger Bildung erklommen hatten, den eigentlichen Ausdruck des Zeitgefühls überlassen, Dichtern wie bildenden Künstlern. Sogar in der Blütezeit der Hohenstaufen gelangt kaum ein Deutscher (vielleicht Walther und Gottfried) so weit wie das vorgeschrittenere Ausland. Noch weniger kann der Deutsche an den ersten Platz treten in den Zwischenzeiten, die ihn noch weiter zurückbleiben lassen hinter seinen Mitbewerbern. Der höchste Ausdruck der Zeit war bis ins 18. Jhh. von Deutschen nicht zu erbringen, weil sie selbst bis damals hinter der Zeit zurückgeblieben waren. Deutsche Dichtung nahm zuerst am Ende des 18. Jhhs. die Führung in die Hand, weil dann endlich die Deutschen dem Zeitalter seinen höchsten künstlerischen Ausdruck geben konnten. Sie selbst standen ja endlich auf einer Höhe, die hinausragte über die Schichten, zu denen die andern sich erhoben hatten.

Die Werte, die von deutschen Dichtern auf dem langen Wege bis zum Klassizismus des 18. Jhhs. erbracht worden waren, stufen sich ihrerseits wieder ab nach ihrem größern oder geringern Gehalt an Ausdruck künstlerischer oder gedanklicher Absichten ihres Zeitalters. Denn mag ein höchster künstlerischer Ausdruck des Zeitgehalts nicht zu jeder Zeit jedem Volk glücken, mag gelegentlich die Zeit selbst zu niedrig stehen, als daß ihr Gehalt in seinem Ausdruck heranreichen könnte an die Schicht, der ein Shakespeare oder ein Goethe, ein Dante oder ein Calderon, der wie der griechische Klassizismus auch der französische angehört, so scheiden sich auch auf tiefen Stufen geistigen Verhaltens Werke, die ihrer nächsten Umwelt ihren eigentlichen Willen absehen, scharf und deutlich von bloßen Wiederholungen einer erstarrten Form.

Die Wertung des Kunstwerks hat deshalb das Auf und Ab der Kultur eines Volks zu berücksichtigen. Sie hat keinen Anlaß, die Erzeugnisse einer Tiefstufe der Kultur schlechthin zu verurteilen. Sie muß auch unter ihnen das Echte und aus der Zeit Geborene sondern vom Unechten und in der Zeit nicht Wurzelnden. Ein Maßstab des Wertens kann auch an dieser Stelle bestehen.

Auf den höchsten Gipfeln der geistigen Bildung nähern sich die weitauseinander liegenden seelischen Bedürfnisse verschiedener Zeitalter. Trotz allem, was zu sagen war über die Gegensätze, die zwischen Griechentum der Antike und späterm abendländischen Wesen, zumal dem Lebensgefühl der Deutschen des 18. Jhhs. bestehen, enthüllt sich auf den letzten Höhen eine Verwandtschaft. Viel bedingter freilich, als die vielen meinen, die mit der Forderung, in Dichtung, in Kunst überhaupt etwas Allgemeinmenschliches zu erzielen, rasch bei der Hand sind, kann zwischen Menschen aus weitgetrennten Zeiten sich ein Gemeinsames ergeben. Höchste Kultur hat minder eigenwillige und charakteristische Züge als niedrigere. Soweit ist ein gewisses Recht vorhanden, vom Allgemeinmenschlichen in der Kunst zu reden. Doch dieses schwerfaßbare, ungemein leicht überschätzte Gemeinsame kann nur wie ein allerletztes Ergebnis langer und mühsamer Kulturarbeit errungen werden. Es entzieht sich am sichersten

dem bewußten Sucher, der meint, es grundsätzlich erstreben zu müssen. Er übersieht meist, wie auch dieses Allgemeinmenschliche bloß als echter und tiefer Ausdruck einer Zeit in der Kunst zu wahrem Leben erwachen kann, daß es nicht ohne weiteres jeder Zeit zuzumuten ist.

Wahrster und tiefster Ausdruck der Zeit läuft der Zeit nicht nach. Gar nicht hoch genug können die Ansprüche an ihn gespannt werden. Tatsächlich muß er über die Zeit sich erheben. Wenn Goethe der Kunst im Gegensatz zum Dilettantismus nachrühmt, sie gebe sich selbst Gesetze und gebiete der Zeit, so scheint er zwar meiner Auffassung zu widersprechen, er widerspricht ihr nicht. Den eigentlichen Pulsschlag eines Zeitalters, die geheimsten Wünsche und Hoffnungen kennt nur, wer über der Zeit steht. Darum entdeckt nur er die Gehalte, die der Zeit eigentlich innewohnen, findet nur er die neue und eigene Sprache, die nötig ist, um auszudrücken, was diese Zeit an persönlichsten, also auch nie vorher geformten und in Worte umgesetzten seelischen Bedürfnissen umschließt. Es ist die schönste, aber auch die schwerste Aufgabe, die sich dem Erforscher der Kunst stellt, aus ihren Gestaltungen diese geheimsten Zeitgehalte herauszuschälen. Er wird sie nicht sehen, wenn er nicht über größten Spürsinn, wenn er der Dichtung gegenüber nicht über ein allerfeinstes Ohr verfügt.

Er wird rascher und leichter zu Erfolgen seines Forschens gelangen, sobald er abgeschlossene Vergangenheit vor sich hat. Er wird am ehesten fehlgreifen, sobald er sein schweres Amt an der Gegenwart übt. Denn vielen Täuschungen bleibt ausgesetzt, wer das Wesen seines eigenen Zeitalters erfühlen oder gar begrifflich erfassen will. Der Künstler ist, wenn er die Aufgabe löst, den eigentlichen Sinn seiner Zeit in der Sprache seiner Kunst auszudrücken, in viel glücklicherer Lage als der Betrachter der Kunst. Er begibt sich dieses Vorteils, wenn er vom Schaffen weitergeht zum Betrachten der Kunst, wenn er sich selbst an begriffliche Ergründung des Sinns der Zeit wagt. Alle Nachteile, die beim Übergang aus einer unbewußten oder halbbewußten Tätigkeit in eine bewußte sich einstellen, sind dann sein Schicksal. Denn selbstverständlich weiß der begnadete Genius, dem es glückt, im Kunstwerk das geheimste Wollen seines Zeitalters zu verkörpern, selbst nur zum geringsten Teile, warum und durch welche Mittel es ihm glückt. Geht er mit bewußtem Willen an diese Aufgabe, so verringert er leicht die Kraft, die ihm zu der Lösung der Aufgabe innewohnt. Sucht er nachträglich aus seinem Werk herauszulesen und herauszudeuten, was ihm selbst als dessen Zeitgehalt erscheint, so bleibt er allen Irrtümern ausgesetzt, die dem Schaffenden widerfahren, wenn er sich selbst zu kommentieren strebt. Er kann noch beträchtlicher irren als der berufsmäßige reine und nichtschöpferische Betrachter von Kunst.

Allein auch der Berufskritiker hat nur an Vergangenem einen sicher bewertbaren Stoff. Nur was abgeschlossen in der Vergangenheit liegt, verrät den wahren Sinn dieser Vergangenheit. Die ganze Summe menschlicher, gedanklicher wie künstlerischer Ziele, die dem Zeitalter Shakespeares oder Ludwigs des Vierzehnten oder Goethes innewohnte, war und ist hinterdrein durch Vergleichung, durch Prüfung der Ergebnisse, die sich der Folgezeit ergaben, durch alle Mittel geschichtlichen Wertens besser und genauer zu berechnen als in diesen Zeiten selbst. Schiller hat das obenangeführte Wort des Horaz umgebogen in die Formel: „Wer den Besten seiner Zeit genug getan, der hat gelebt für alle Zeiten." Wer die Besten einer Zeit waren, weiß doch nur die Nachwelt, weiß es besser als die Mitwelt.

Der Widerspruch in der Tageskritik von Kunstwerken, die Tatsache, daß der eine für wertlos erklärt, was dem andern wertvoll erscheint, dem einen wie höchste Offenbarung der Kunst erscheint, was dem andern Inbegriff der Unkunst ist, beruht letzten Endes auf der Schwierigkeit, dem eigenen Zeitalter dessen Sinn abzufragen. Der eine erblickt in dem einen

Künstler den wahren Ausdruck des Zeitwillens, der andere in einem andern. Sie können sich nicht wechselseitig bekehren, es sei denn, daß sie sich einig werden in der Erfassung ihrer Zeit.

Viel schwerer zu lösen als die Frage, warum verschiedene Zeiten verschieden über ein und dasselbe Kunstwerk denken, ist die andere Frage, warum ein und dasselbe Zeitalter gegensätzlich über ein Kunstwerk sich äußert. Tatsächlich scheint da ein unlösbarer Widerspruch zu bestehen für jeden, der, verzichtend auf ein für allemal gültige Wertmaßstäbe, den Wechsel des Werturteils, wie er sich von Zeitalter zu Zeitalter abspielt, als etwas Notwendiges zugibt. Wer weitergeht zu der Annahme, daß der Wert des Kunstwerks in der Erfüllung der heiligsten Absichten des Zeitalters liegt, macht nicht nur den notwendigen Wechsel der Bewertung in verschiedenen Zeiten begreifbar. Er erklärt auch die Widersprüche der Bewertung zu einer Zeit, die für das Kunstwerk Gegenwart ist, wenn er hinweist auf die Hemmungen, die sich in der Zeit selbst rechter Erfassung von deren Absichten entgegenstellen.

Streiten läßt sich natürlich auch aus rückblickender Beschauung des Kunstwerks über dessen Wert. Wissenschaft kann nie verpflichtet werden, sich unbedingt nur zu einem einzigen Glaubensbekenntnis zu bekehren. Hier aber ist nicht in Frage, wie restlose Übereinstimmung im Werten von Kunstwerken erzielt werden soll, sondern bloß, wie überhaupt ein Werturteil wissenschaftlich sich erbringen läßt.

Es ist schon vielfach auf diesem Wege erbracht worden. Allein nicht immer wird dies folgerichtig getan. Und mir ist keine grundsätzliche Aufstellung und Begründung solcher Art der Bewertung bekannt. Darum versuche ich, sie hier zu geben. Mir selbst ist die Notwendigkeit, ja Unerläßlichkeit einer Bewertung längst geläufig, die nach der größern oder geringern Fähigkeit, den Zeitgehalt auszudrücken, entscheidet. Sie ist mir zum starken Erlebnis geworden angesichts der völligen Umkehr, die sich seit kurzem ebenso in der Kunst wie in der Weltanschauung vollzieht und von der ich so viel und so vielfach zu berichten hatte. Diese Umkehr erschütterte mir manche Wertmaßstäbe, mit denen ich gleich andern zu arbeiten gewohnt gewesen war. Sie überzeugte mich noch mehr von der Zweipoligkeit aller Kunst. Sie bewies mir, bis zu welchen Gegensätzen künstlerischer Gestaltung gegensätzliche Zeiten, indem sie ihr Letztes auszusprechen streben, unter Umständen gelangen können. Sie verriet mir endlich abermals und eindringlicher als die früher miterlebten Umstellungen in der Kunst die außerordentliche Schwierigkeit, über Erscheinungen der nächsten Mitwelt zu wertender Entscheidung zu kommen.

Eine der Normen künstlerischen Wertens, die seit Goethe sich mehr und mehr durchgesetzt hatte und gegen das Ende des 19. Jhhs. hin immer ausdrücklicher zu einem Glaubenssatz der Ästhetik geworden war, ist die Überzeugung, daß Kunst nicht anfeuern soll, zu Erscheinungen des öffentlichen Lebens sittlich Stellung zu nehmen. Der Leser oder der Zuschauer solle von der Kunst nicht zu sittlichen Affekten oder gar zu Entschlüssen und Taten aufgefordert werden. Nicht im Leben der Familien, der Erziehung, der Wirtschaft, der Gesellschaft, des Staats. Politische Dichtung widerstrebe vollends der ästhetischen Beschaulichkeit.

Johannes Volkelt verficht in seinem „System der Ästhetik" (München 1905 ff. 1, 514 ff.) neben andern ästhetischen Normen auch diesen Grundsatz. Er tut es mit all der Sachkenntnis und mit der Vorsicht, die ihm auch sonst eigen ist. Unzweifelhaft spricht er dabei im Sinn einer ästhetischen Welt, die sich an Goethe und an dessen Nachfolge herangebildet hat. Bis vor kurzem hätte ich wie andere gern ihm zugestimmt. Seit ein paar Jahren ist Dichtung, die gegen diese ästhetische Norm verstößt, so kraftvoll aufgetreten, daß wertende Ästhetik sich

vor die Entscheidung gestellt sah, diese neue sogenannte Tendenzdichtung (es ist nicht bloß politische Tendenzdichtung) entweder völlig preiszugeben und dem Glaubensbekenntnis zur tendenzlosen Kunst aufzuopfern oder aber ihr zuliebe die eigenen ästhetischen Grundüberzeugungen nachzuprüfen. Wer den zweiten Weg ging, mußte bald erkennen, daß ein Zeitalter, dessen eigenstem künstlerischem Formwillen sittlich bekennende und sittlich aneifernde Dichtung widersprach, fast unwissentlich die Bekennerneigung älterer, längst hochgewerteter und auch diesem Zeitalter wertvoller Dichtung unterschätzt hat. Sogar Goethe, mag er auch mehr auf Ergründung des Geistigen ausgegangen sein, das in der Welt sich offenbart, als auf sittliche Entscheidung von Willenswirrnissen, war mehr ein sittlicher Werter, als das ausgehende 19. Jhh. es zugeben wollte. Geschweige denn Schiller, die klassischen Franzosen und Spanier, Shakespeare, Dante oder gar die Tragik des Äschylus und Sophokles.

Nicht also schlechthin bloß weil — wie manche das nennen — heute Tendenzdichtung wieder Mode geworden ist, bedarf die Norm der Tendenzlosigkeit berichtigender Nachprüfung. Sondern dank dieser neuen sogenannten Mode kann der Belehrbare erkennen, daß er sich in eine Einseitigkeit der Wertung hatte drängen lassen, daß auch angesichts der Tendenz Kunst etwas Zweipoliges ist.

Zugleich enthüllt sich auch hier die enge Verknüpfung von Kunst und Zeitbedürfnis. Für mich wäre ebenso verfehlt wie eine grundsätzliche Verurteilung der Tendenzdichtung von heute auch das Urteil, das in Kreisen jüngster Dichtung vielfach begegnet: die Kunst des 19. Jhhs., die auf ihren Höhen sich frei hielt von Tendenz, sei dadurch um ihren besten Wert gekommen. Das widerspricht nicht nur meiner Überzeugung von der Zweipoligkeit der Kunst, auch von den engen Beziehungen, die zwischen Kunst und Zeit bestehen müssen. Für das Jahrhundert Hegels, Schopenhauers, des Positivismus, Hebbels, Kellers, Gerhart Hauptmanns war es Ausdruck seines Lebensgefühls, abzurücken von sittlicher Bewertung und also auch von sittlich gerichteten Aufrufen. Für die Gegenwart gilt — soweit sich das heute schon ahnen läßt — das Gegenteil. Darum bedeutet die eine wie die andere Richtung für mich Wertvolles. So fasse ich sie in meiner Darstellung der Dichtung seit Goethes Tod. Unvermittelbare Gegensätze künstlerischen Schaffens können, ja müssen als mehr oder minder Gleichwertiges in zusammenfassender Überschau bestehen bleiben, sie dürfen sich nicht wechselseitig das Licht nehmen. Denn in ihrer Zeit war die Dichtung der Nichtbekenner ganz so Ergebnis der innersten Absichten des Tages, wie es heute die Bekenntnisdichtung ist. Beide Richtungen treffen überein mit großer Kunst von einst. In dieser Überzeugung fühle ich mich einig mit den Ansichten, die gegen Übertreibungen des aktivistischen Glaubensbekenntnisses Carl Enders (Zeitschrift für Bücherfreunde 1919 S. 268 ff.) verficht.

Volkelt rechnet zu den Tendenzdramen, die für ihn eine künstlerische Sünde bedeuten, Gutzkows „Pugatschew" und „Uriel Acosta", Otto Ernsts „Flachsmann als Erzieher" und „Jugend von heute", Sudermanns „Sturmgesellen Sokrates". Auch für mich zählen diese Dramen, mögen sie auch nicht ganz auf einer und derselben Stufe stehen, keineswegs zu hohen ästhetischen Werten. Nicht nur weil sie zum Teil dem Sinn ihrer Zeit widersprechen, sondern weil sie das Beste und innerlich Reichste, was in dieser Zeit sich bildete, nicht ausdrücken. Gutzkow überließ diese schönste Aufgabe dem Schweizer Gottfried Keller, zumal in dem Umkreis des Romans.

Volkelts Norm bedarf also der Berichtigung. Und nicht nur diese eine Norm Volkelts verschiebt sich, wenn der Gesichtspunkt genommen wird von der engen Verknüpfung echter Kunst mit dem eigentlichen Gehalt der Zeit. Gerade weil die sorgsame Aufstellung von Volkelts

Normen wirklich eine Fülle wichtiger Fingerzeige bietet, bedaure ich, daß hier der Raum fehlt, ihre Bedeutung für meine Ansicht nachzuprüfen und dabei ergänzend an Volkelts Aufstellungen alles anzureihen, was sich ergibt, wenn mein Standpunkt eingenommen wird. Nur an einer Stelle sei angedeutet, wie mühelos Volkelts Ergebnisse sich meiner Betrachtungsweise einfügen lassen.

Eine der wichtigsten Bedingungen, die nach Volkelt den Wert eines Kunstwerks ausmachen, ist menschliche Bedeutsamkeit. Immer wieder kommt er auf diese Forderung zu sprechen. Ist indes das Menschlich-Bedeutungsvolle wesentlich verschieden von dem, was ich meine? Nur daß ich überzeugt bin, verschiedenen Zeiten gelte Verschiedenes für menschlich bedeutungsvoll. Für die ganze Summe der innersten Wünsche eines Zeitalters kann ja mühelos der zusammenfassende Ausdruck gewählt werden: sie sind, was dem Zeitalter menschlich am bedeutungsvollsten erscheint. Nur nach einer einzigen Richtung reicht dieses Wort nicht ganz aus, könnte es mindestens versagen. Bis in die letzte Gestaltung der künstlerischen Sprache hinein (künstlerische Sprache wird nicht bloß mit Worten geleistet, auch der bildende Künstler, der Musiker und andere Former haben ihre Sprache) erstreckt sich der Ausdruck des Zeitwillens. Hier wie sonst trachte ich minder vorsichtig als Volkelt, der eigentlichen künstlerischen Form ihr Recht zuzugestehen.

Ich sehe mich der Gefahr ausgesetzt, von Einwandlustigen eines Rückfalls in überwundenen Historismus beschuldigt zu werden. Zugestanden sei, daß die von mir empfohlene Wertungsweise geschichtliche, zunächst, aber nicht bloß geistesgeschichtliche Erkenntnisse voraussetzt. Allein glaubt jemand wirklich, zu einem begrifflich nachweisbaren Werturteil über Kunstwerke gelangen zu können ohne solche Kenntnisse? Schon wer die dauernde Wirkung eines Kunstwerks für günstige Wertung nutzt, kommt ohne geschichtliche Betrachtungsart nicht aus. Denn er wird sich kaum begnügen mit der Tatsache, daß dieses Kunstwerk im Bewußtsein der Nachwelt geblieben ist, andere gleiches nicht oder in geringerm Umfang erzielt haben, ohne sich um diese andern irgendwie zu kümmern. Tut er es aber, so gerät er ins Gebiet des Geschichtlichen.

Und soll etwa, weil aus geschichtlicher Betrachtungsweise sich ein übertriebener Historismus entwickelt hat, das Kind mit dem Bade ausgeschüttet und alle geschichtliche Einstellung aufgegeben werden? Müller-Freienfels erwähnt da, wo er von dem Irreführenden eines Werturteils spricht, das auf das Neue eines Kunstwerks sich gründet, folgenden Fall. Als Student gewann er einmal einen tiefen und starken Eindruck von einem Münster Süddeutschlands. Ein Kenner nordfranzösischer Gotik wies ihm nach, woher die einzelnen Kunstformen des Münsters stammen. Weil er selbst noch zu sehr in der geschichtlichen Betrachtungsweise befangen war, wurde er in seiner Begeisterung irregemacht. Heute wisse er, daß die geschichtliche Neuheit eines Werks mit dessen künstlerischer Wirkung nichts zu tun habe. Sehr richtig. Aber mißverstanden werden kann, was Müller-Freienfels anfügt: „Der historische Wert ist von dem künstlerischen vollkommen zu sondern" (2, 180). Hätte Müller-Freienfels den starken Eindruck empfangen, wenn ihn nicht geschichtliche Würdigung, eine Würdigung, die das Bauwerk der Gotik aus seinen geschichtlichen Bedingungen erfühlen und verstehen gelehrt hat, auf den Eindruck vorbereitet, für den Eindruck empfänglich gemacht hätte? Ungeschichtlich denkende Nachwelt hat Gotik (im strengen, nicht in Worringers Sinn) nie verstanden.

Die Gefahr geschichtlicher Betrachtungsweise lag und liegt in der Neigung, die sich früh zeigte und im Lauf des 19. Jhhs. immer stärker betätigte: die Gesetze der Naturwissenschaft auf ihrem Gebiet durchführen zu wollen. Meine Wertung hängt mit Naturwissenschaft nicht

zusammen, weniger mindestens als jede Wertung, die vom Kampf ums Dasein ausgeht. Sie bleibt im Gebiet des Geists, seiner Leistung und seiner Geschichte.

Auch des Einwands bin ich gewärtig, daß für vollständige Erfassung eines Kunstwerks nur das Erleben Raum bietet, daß daher begriffliche Erkenntnis, daß Wissenschaft nie an das Eigentliche des Kunstwerks und seiner Wirkung heranreiche. Nochmals hebe ich hervor, daß auch ich diesen Standpunkt vertrete. Aber vom bloßen Erleben, das immer Eigengut des einzelnen bleibt, ist ein nachweisbares, also begrifflich begründbares Werturteil überhaupt nicht zu erbringen. Dem einzelnen mag Wertung, die auf die Zeitbedingtheit eines Kunstwerks sich stützt und auf dessen Fähigkeit, das Geheimnis seines Zeitalters auszusprechen, kein vollwertiger Ersatz sein für das wertende Erleben des Kunstwerks. Anders gesagt: dem einzelnen bleibe zugestanden, an einem Kunstwerk Gefallen zu finden oder nicht, wenn auch wissenschaftlich mit den von mir verfochtenen Mitteln dessen Wert erwiesen werden kann. Aber ein Urteil, das nur im persönlichen Wohlgefallen oder Mißfallen wurzelt, kommt für Wissenschaft nicht in Betracht. Es entzieht sich ja begrifflicher Auseinandersetzung.

Darum möchte ich noch lange nicht dem Forscher wertendes Erleben von Kunstwerken abgewöhnen. Seine Fähigkeit, Kunstwerke zu erleben, bleibt sogar hochwichtig für die Aufgaben, die von meiner Wertungsweise gestellt werden. Nur wer fähig ist, Kunstwerke zu erleben und sich ein vergangenes Zeitalter zum starken Erlebnis werden zu lassen, kann Ersprießliches leisten, wenn er die Frage beantworten soll, ob ein Kunstwerk wirklich echter Ausdruck seines Zeitalters ist oder nicht. Nur der künstlerisch Veranlagte kann diese Frage beantworten. Der bloße Verstand reicht da nicht zu. Desto sorgsamer indes scheide der wissenschaftliche Forscher, wenn er an Wertung sich wagt, sein persönliches Gefühl von Gründen, die durch das Denken gewonnen sind.

Vollends glaube er nicht, wissenschaftlich zu verfahren und wirkliche Erkenntnis zu schaffen, wenn er sich begnügt, sein rein persönliches Urteil zu buchen. Wie eilig dieses Urteil zustande gekommen ist, wiesehr es im einzelnen Fall abhängt von dem, was der Tischnachbar am Stammtisch oder im Kaffeehaus verficht, sei noch gar nicht in Betracht gezogen. Aber wozu schreibt man dicke Bücher über eine schwerübersehbare Reihe von Dichtungen, wenn man nichts anderes zu sagen hat als: das gefällt, das mißfällt mir, das ist daher gut, das ist schlecht? Ja wenn ein Künstler sich derart äußert (meist begnügt am wenigsten er sich mit solcher Aufstellung eines Kurszettels), so ist immer noch etwas zu gewinnen, mehr freilich für die Erkenntnis seiner künstlerischen Persönlichkeit als der Werke, die er beurteilt. Den Nutzen, den die gleiche Haltung von Nichtkünstlern oder von beliebigen Verseschmieden und Pinslern bringen soll, habe ich nie begriffen. Sie züchtet nur ein liederlich schnellfertiges Urteil der großen Menge oder — was noch schlimmer ist — macht den Urteillosen die ihnen vorgesprochenen subjektiven Wertungen eines einzelnen mundgerecht.

Ich verzichte darauf, Namen zu nennen und die vielen weitverbreiteten Bücher anzuführen, die diesen Unfug vertreten und fördern. Dagegen ist noch ein Wort zu sagen über ernste Forscher, die unter dem Deckmantel relativistischer Beschreibung der Kunst, also sogenannter reiner Charakteristik das subjektive Werturteil zulassen. Merkwürdig, wie wenig sogar die Besten aus jüngster Vergangenheit sich des Widerspruchs bewußt geworden sind zwischen dem relativistisch begreifenden Darstellen, das sie mit Willen erstrebten, und dem rein subjektiven Werten, das sie sich immer wieder gestatteten. Gerade weil der geschichtliche Relativismus grundsätzlich die Wertmaßstäbe systematischer Ästhetik ablehnte, wurde sein Werturteil noch viel persönlicher, geriet er selbst in ein viel verschwommeneres Ästhetisieren

als jemals eine Darstellung von Kunst, die sich einem ästhetischen System anschließt. Man blickte herab auf den Ästhetiker, der — wie es hieß — aus vorgefaßter Meinung und gefesselt durch die Grundsätze eines Systems werte. Dabei hatte man sogar vergessen, was an Hochbedeutsamem von unserm deutschen Klassizismus gewonnen worden war für kunstgerechte Betrachtung von Kunstwerken oder man lehnte es wie etwas Einseitiges und Veraltetes ab. Das Beste in F. Th. Vischers „Ästhetik" entstammt diesem Schatz klassischer Kunstergründung, der Selbstbesinnung unserer Klassiker über ihr Schaffen. Auch Volkelts „System der Ästhetik" wurzelt tief in dieser Selbstbesinnung zunächst Goethes und Schillers. Wirklich kann auch heute nur auf ihren Wegen Fortschritt im künstlerischen Begreifen und Werten erzielt werden.

Die Willkür, die auch wissenschaftlicher Arbeit beim Werten von Kunstwerken geläufig war, ließ vor zwölf Jahren J. Minor, der mehr als andere seiner Zeitgenossen mit ernster Selbstbesinnung seine Aufgaben zu lösen suchte, das verzichtende Wort formen: „Werturteile sind überhaupt nicht das Resultat einer literaturgeschichtlichen Darstellung, an das man sich halten muß" (Göttingische gelehrte Anzeigen 1910 S. 88). Für Minors Zeit hat es seine volle Richtigkeit. Auch heute kann nur erklärt werden, daß wie literaturgeschichtliche Darstellung alle Erforschung von Kunst noch andere sehr wichtige Aufgaben hat als ein bloßes Werten. Geradezu kindlich ist das Verhalten der vielen, die aus kunstergründenden Arbeiten gar nichts anderes heraushören wollen als das Eine: wird diese Erscheinung gelobt oder die andere getadelt? Selbst Bücher, die ausdrücklich und von vornherein es ablehnen, persönliche Werturteile zu fällen, werden doch wieder nur auf dieses persönliche Werturteil hin angesehen.

Allein wenn Minor in einer relativistischen Zeit die Werturteile kunstgeschichtlicher Darstellung zweifelnd beiseite schieben durfte, so drängt eine Zeit, die sich dem einseitigsten Relativismus entwindet, wieder entschiedener auf das Werten. Welche Möglichkeiten sich dem Forscher ergeben, über bloßes Gefühlsurteil, über Unbegriffliches und Unnachweisbares zu festeren Maßstäben zu gelangen, habe ich darzutun mich bemüht.

Über künstlerische Schöpfung der Gegenwart wird auch nach meinen Darlegungen Nachweisbares oder vielmehr begrifflich Erörterbares nicht mit gleicher Sicherheit zu erbringen sein wie über Werke der Vergangenheit. Denn ungewisser bleibt dort die Grundlage der Wertung, die Bestimmung der Denk- und der Formziele des Zeitalters. Was eine jüngere oder eine ältere Vergangenheit eigentlich wollte, ist sicherer zu erfassen als der eigentliche Wille der Gegenwart.

Da indes das Urteil, das von der Nachwelt gefällt wird über ein Kunstwerk, nach allem, was hier zu sagen war, schon ein Ergebnis festerer und endgültigerer Erkenntnis der gesamten Strebungen ist, die in dem Zeitalter dieses Kunstwerks bestanden, so muß auch der gewissenhafteste Bewerter die Wertung achten, die von der Nachwelt erbracht worden ist. Wenn er von ihr abgeht, hat er dies genau zu begründen. Er darf von diesem Urteil der Nachwelt abgehen, wenn er beweisen kann, daß die Nachwelt den wahren Sinn der Zeit des Kunstwerks nicht erfaßt und falsch gedeutet hat. Da liegt die Voraussetzung eines Verfahrens, das immer wieder geübt worden ist und geübt werden soll. Nachprüfung des Urteils der Nachwelt bleibt unerläßlich, weil die Nachwelt selbst zwar besser das Ganze der innersten Absichten einer vergangenen Zeit überblicken, aber vermöge der Sonderart ihrer eigenen Weltauffassung dieses Ganze auch mißverstehen und unterschätzen kann. So neigte das 19. Jhh. dazu, alles, was in der Kunst auf sittliche Willensentscheidung hinwies, für unkünstlerisch zu halten. Nähert sich — wie es jetzt geschieht — im Wandel der Zeiten und der Anschauungen eine neue Schicht

der Nachwelt wiederum dem Standpunkt, den nicht die nächste, sondern eine viel frühere Vergangenheit eingenommen hat, so wird — wie es abermals jetzt geschieht — mehr als eine Umwertung nötig. Sie kann Erscheinungen der Vorzeit, die lange für wenig wertvoll galten, ein besseres Recht erkämpfen, immer im Sinn vertiefter Erfassung der Ziele, die einst bestanden haben und in der Kunst zum Ausdruck gelangt sind.

Dank dem Wandel der Weltauffassung, der sich seit kurzem vollzieht, ging mir in jüngster Zeit immer wieder das Recht von Dichtungen auf, ja von Geistesrichtungen überhaupt, die man einst abzulehnen pflegte. Klopstock, Schiller, das Junge Deutschland, sogar Gutzkow und Spielhagen begann ich besser zu begreifen; und ich wertete sie höher in meinen Schriften. Verwandte Umwertung finde ich zu meiner Freude in Vosslers Buch „Dante als religiöser Dichter" (Bern 1921 S. 47f.). Anders als früher bestimmt Vossler jetzt den Wert der einzelnen Teile der „Divina commedia". Die Kunst jüngster Dichter, voran Claudels, rechtfertigte ihm künstlerische Züge des „Paradiso", die er früher ablehnte.

Umwertung vollzieht sich auf dem Gebiet der Kunst immer wieder auch durch Künstler oder durch künstlerisch besonders Empfängliche, durch besonders Feinfühlige. Ihnen wird Verkanntes zu starkem Erlebnis, ihnen enthüllt sich Vielgepriesenes als künstlerisch hohl. Begrifflich nachweisen lassen sich Umwertungen solcher Art, die unmittelbar aus dem Erlebnis stammen, nicht. Die Forschung kann indes mit den Mitteln eines Nachprüfens, das die neuerfühlten Vorzüge oder die gefühlsmäßig neu erschlossenen Mängel von Kunstwerken in Zusammenhang bringt mit dem Lebensgehalt von deren Zeit, vom bloß Erfühlten weitergehen zu begrifflichem Erweis sei's der Vorzüge, sei's der Mängel. Wertvolle Fingerzeige bleiben ihr jederzeit solche Umwertungen, die aus dem Kunsterleben stammen.

Ich habe hier rasch angedeutet, was der Erforscher von Dichtung aus einer Auseinandersetzung mit seiner Zeit gewinnen kann, auch wo und soweit es sich schlechthin um das Werturteil handelt. Gerade wenn er ein Gegenwartsgefühl in sich zu wecken sucht, das über die engen Grenzen seines eigenen Ichs hinausreicht, kommt er zu neuer und tiefergegründeter Wertung von Kunstwerken. Er wird erkennen, was von den Schätzen der Vergangenheit dank dem Zeitgefühl der Gegenwart besser zu würdigen ist als von einer vielleicht noch sehr wenig ältern Welt. Er wird seinen Zeitgenossen sagen dürfen, was ihnen taugt und was ihnen widerspricht. So habe ich selbst es mehr und mehr zu halten versucht. So gedacht ist besonders meine „Deutsche Dichtung seit Goethes Tod". Gern gebe ich zu, daß es fraglich bleibt, ob der einzelne wirklich imstande ist, das Gefühl seines Zeitalters ganz sicher zu erfassen. Irrtümer sind auch auf diesem Feld wissenschaftlicher Arbeit möglich.

Auch Ermatinger spricht (Das dichterische Kunstwerk S. Vf.) von der „lebendigen Ideenauseinandersetzung einer Zeit" und fordert gleichfalls, in sie die Geschichtschreibung einzubeziehen. „Der Geschichtschreiber, der an ihr teil hat, wägt sein Wissen um das Gewordene gegen das Bedürfnis des Werdenden ab." Das klingt beinah, als stimmten wir völlig überein. Dennoch meint Ermatinger etwas anderes, wenn er fordert, daß die Geschichte „mit den wahrhaft großen Ideen der Gegenwart geschaut" werde. Schon der Name, den er nennt, deutet auf ein Werten, das überhaupt bloß anerkennt, was dem Zeitgefühl entspricht, das ablehnt, was diesem Zeitgefühl nicht taugt. So hat ja Gervinus tatsächlich gewertet. Ich hingegen möchte dank neuem Zeitgefühl schätzen lernen, was einem ältern Zeitgefühl fremd geblieben war. Zu verwerfen, was dem neuen Zeitgefühl widerspricht, bleibe den Kulturgestaltern überlassen. Der Kunstforscher macht sich bloß unnötig arm, wenn er sich völlig auf den Blickpunkt seines Zeitalters einschränkt. Müssen denn immer die echten

Gewinne der Vergangenheit preisgegeben werden, wenn Einseitigkeit und Fehlgriff dieser Vergangenheit sich einer anders, einer entgegengesetzt gerichteten Gegenwart offenbaren? Heißt das nicht, nur in eine neue Einseitigkeit übergehen, ja zuweilen sogar einseitiger werden als diese Vergangenheit? Ich vermag das so leichten Herzens wie Ermatinger nicht zu tun.

Indem ich dem Forscher das Recht zubillige, Kunstwerke der Vergangenheit neu zu bewerten, Umwertungen also vorzunehmen, scheine ich wesentlich abzugehen von Erkenntnissen, die von Heinrich Rickert in der Schrift „Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft" (2. Aufl. S. 89 ff.) vertreten werden. Der Denker, der mit Windelband die Ansicht teilt, Relativismus sei Abdankung der Philosophie und ihr Tod, der gleich Windelband eine neue Wertlehre verficht, versagt gleichwohl dem Erforscher der Geschichte das Recht, Werturteile zu fällen. Niemals sei für Geschichtforschung die Geltung eines Wertes eine Frage. Sondern die Werte kämen nur insoweit in Betracht, als sie schon von Subjekten gewertet worden sind und daher schon gewisse Objekte als Werte betrachtet werden. Ob die Französische Revolution Frankreich und Europa gefördert oder geschädigt habe, sei vom Historiker nicht zu entscheiden. Dagegen werde kein Historiker zweifeln, daß die Französische Revolution bedeutsam gewesen sei für die Kulturentwicklung Frankreichs und Europas. Darum müsse sie aufgenommen werden in eine Darstellung der Geschichte Europas.

Sollte Rickert mit diesen Worten wirklich meinen, daß der Geschichtsforscher Nutzen und Schaden der Französischen Revolution nicht bestimmen dürfe, so bliebe zwischen seiner und meiner Auffassung des geschichtlichen Wertens immer noch die eine Gemeinsamkeit: auch ich verlange, daß Kunstgeschichte die Wertung achte, die sich im Lauf einer längeren Zeitspanne als Urteil der Nachwelt ergeben hat. Gewiss gilt für Kunstgeschichte nicht alles, was für Welt-, was besonders für politische Geschichte gilt. Gewiß fällt innerhalb des Ästhetischen das Werturteil noch viel schwerer ins Gewicht. Aber für Rickert wie für die Geschichte aller Kunst kommt in Frage, welche Gegenstände überhaupt zur Untersuchung gelangen sollen, welche nicht. Und was er von der Französischen Revolution und ihrer Bedeutung für die Geschichte Europas sagt, gilt zuletzt genau so für Goethe und für dessen Stellung in einer Würdigung der deutschen Literatur. Auch Goethe ist für die Kulturentwicklung so wichtig gewesen, daß er nicht umgangen werden darf. Die Frage, ob er gefördert oder gehemmt hat, kommt daneben kaum, käme für Rickert gar nicht in Betracht.

Aus der Bedeutung, die für die Kulturentwicklung einem Gegenstand der Geschichte zukommt, leitet Rickert dessen Anrecht ab, von der Geschichtforschung berücksichtigt zu werden. Letzten Endes berührt sich das mit meiner Formung des Wertungsvorgangs auf ästhetischem Gebiete. Die Summe der Ziele und Absichten eines Zeitalters, die, im Kunstwerk ausgesprochen, dieses Kunstwerk wertvoll macht, kann auch bezeichnet werden mit dem Wort: Kultur dieses Zeitalters. Der begrifflich erweisbare Wert eines Kunstwerks läge dann also in der Bedeutung, die es als Ausdruck dieser Kultur, die es daher überdies für alle nachfolgende Kultur hat. Wenn für Rickert der Begriff der Kultur Grundsatz der Auswahl des geschichtlich Wertvollen ist, so fühle ich mich in meiner Auffassung naheverwandt mit Rickert, mag mir auch im Gegensatz zu ihm wichtige Aufgabe der Forschung bleiben, den Kulturwert eines Kunstwerks nachzuprüfen und je nach Befund auch neu zu bestimmen. Grundsatz der Wertung auf ästhetischem Gebiet scheint auch mir, wenn anders vom bloß erlebten Gefühl weitergegangen werden soll zu Annahmen, die sich der Logik bedienen, nur der Erweis des Kulturwerts oder Kulturunwerts zu sein.

Was Rickert von kultureller Bedeutsamkeit sagt, berührt sich enge mit Volkelts ästhe-

tischer Norm der menschlichen Bedeutsamkeit. Da wie dort bleibt der Versuch der Wertung dem Relativismus nahe. Ich hingegen möchte auf dem Wege zu festerer Wertung über solche Zugeständnisse an den Relativismus einigermaßen hinausgelangen.

Eine große, schwere und verantwortungsvolle Aufgabe stelle ich der Kunsterforschung. Sie dürfte auf deren Lösung verzichten, wenn sie sich entschlösse, das eigene Werturteil ganz aufzugeben und in Rickerts Sinn nur die Wertungen zu übernehmen, die sie vorfindet. Allein ich sehe keinen Anlaß zu so verzichtfrohem Gebaren. Freilich unternimmt nichts Geringfügiges, wer aus eigenem neue Wertungen versucht, ausgehend von der Fülle der Kulturinhalte eines Kunstwerks.

Ich bin auf Widerspruch gefaßt. Warum sollte er auch gerade diesmal ausbleiben? Allein wenn ich mir zunächst nicht gerade rasche Erfolge verspreche für das Bejahende meiner Darlegung, so möchte ich desto dringlicher das Verneinende der allgemeinen Beachtung empfehlen. Vielleicht entschließt sich dann doch der eine oder der andere, im beihin gesprochenen Werturteil etwas vorsichtiger zu sein, vor allem im verneinenden. Unbedenkliche Kühnheit der Wertung bleibe dem Tageskritiker überlassen. Er wird nicht auf sie verzichten wollen. Wer aber nicht für den Tag arbeitet, sondern als wissenschaftlicher Forscher darbietet, was nach Jahren noch gelesen und weitergegeben wird, der lege sich Beschränkung auf, besonders wenn er ablehnen möchte. Er überlege, wieviel er zerstört und wievielen er es zerstört. Ich biege ein Wort von Goethe um, wenn ich diese Darlegung zu nehmen bitte als den Ausdruck des heißen Wunsches, daß Gott endlich den Sinn der Kunst- und Literaturkritiker verkläre und vom verwegenen Totschlag sie bekehre.

VI. GEHALT UND GESTALT.

Die Erwägung der Frage nach der Möglichkeit ästhetischer Werturteile hat abermals mit voller Stärke auf die Tatsache hingewiesen, daß nur im Erleben das Kunstwerk sich dem Betrachter erschließt. Das Erleben aber entzieht sich einer erschöpfenden begrifflichen Umschreibung. Wer also Kunstwerke begrifflich zergliedert, verzichtet von vornherein auf deren volle Erfassung. Bloß eine Teilansicht eröffnet sich ihm.

Im Erlebnis ist alles gegeben und alles zu einer Einheit verbunden, was in dem Kunstwerk enthalten ist. Jeder Versuch, das Erlebnis in Bestandteile aufzulösen, zerstört das Ganze des Erlebnisses. Gleichwohl kann bloß durch solche Auflösung eine Reihe von Begriffen gefunden werden, die das Kunstwerk dem Verstande zugänglich macht. Wer am Kunstwerk Gehalt und Form scheidet, führt Begriffe ein, die es möglich machen, einzelne Züge des Gesamterlebnisses, das sich durch das Kunstwerk ergibt, verstandesmäßig zu packen und in Worte von logischem Wert umzusetzen.

Nicht das Wort Gehalt, wohl indes das Wort Form ist leider so vieldeutig, daß schon dieser erste Versuch, vom Gesamterlebnis herabzusteigen zu der Festsetzung begrifflich erfaß- und verwertbarer Züge des Kunstwerks, sich lebhaftem Widerspruch ausgesetzt sieht.

Wenn vom bloßen Erleben weitergegangen werden soll zu einer Zergliederung des Kunstwerks, so stellt sich vor allem andern die Frage, was eigentlich an dem Kunstwerk Leistung des Künstlers ist. Denn selbstverständlich kommt für begriffliche Erfassung nur in Betracht, was an irgendeinem Stoff der Künstler verwirklicht hat. Die ganze Leistung aber kann zusammengefaßt werden in die Worte, er habe dem Stoff eine Form gegeben. Gemeint ist dann alles, was der Künstler mit dem gegebenen Stoff angefangen hat. Wer Formung in diesem weiten Sinn nimmt, darf tatsächlich auf bloße Betrachtung der Form sich beschränken und kann den Stoff beiseite stellen. Denn er greift in einen einzigen Begriff alles zusammen, wofür der Künstler verantwortlich ist. Der Stoff als das, was vor dem Kunstwerk vorhanden war und neben ihm bestehen bleibt, kommt dann nur so weit in Frage, als der Künstler dafür verantwortlich ist, diesen Stoff gewählt zu haben und nicht einen andern.

Es wäre ein böser Irrtum, zum Formalisten den zu stempeln, der den Begriff Form in so großem Umfang nimmt. Im Gegenteil fehlt ihm das Kennzeichen des Formalisten, der doch am Kunstwerk zwei Dinge scheidet, den Gehalt und die Form, und der, wenn anders er Form- und nicht Gehaltsästhetiker sein soll, solcher Form den eigentlichen Kunstwert zubilligt.

Theodor Lipps verwirft den Streit, ob Inhalt oder Form des Kunstwerks dessen Wert bestimme. Er kann ihn (in seinem Werk „Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst", Hamburg und Leipzig 1903 ff. 2, 95 f.) nur zurückführen auf eine Verwechslung des Inhalts eines Kunstwerks mit dem Sujet oder dem Vorwurf, mit dem, was die Überschrift oder das Programm sagt. Für Lipps ist Inhalt des Kunstwerks das im Kunstwerk Geformte und Gestaltete oder das in eine bestimmte Form Gefaßte, und nur sofern es so geformt und gestaltet ist.

Künstlerische Form ist dann nichts anderes als die Daseinsweise des Inhalts. Form in diesem Sinn könnte an irgendeinem Kunstwerk auch nicht im geringsten geändert werden, ohne daß dadurch das Kunstwerk einen andern Inhalt gewänne und umgekehrt.

Inhalt und Form gelten in Lipps' Augen dergestalt für eine Einheit, daß er Verwandlung des Inhalts eines Kunstwerks in einen andern schon dort antrifft, wo dramatische Form sich in epische umsetzt, wo an die Stelle eines Bildes oder einer Metapher ein anderes Bild oder eine andere Metapher tritt, wo der fünf- oder sechsfüßige Jambus dem Alexandriner oder der ungebundenen Rede Platz macht. Form ist ihm nichts anderes als Daseinsweise des Inhalts. Form und Inhalt sind ihm korrelate Begriffe. Der eine Begriff schließt den andern ein, bekommt durch Hinzunahme des andern seinen Sinn.

Nur dann, wenn unter dem Inhalt der Vorwurf, das Sujet, die Idee oder der Stoff gemeint ist, beim geschichtlichen Drama etwa der geschichtliche Tatsachenzusammenhang, aus dem der Künstler den Inhalt seines Kunstwerks nimmt, will Lipps die Teilung in Stoff und Form oder besser in Stoff und künstlerische Formung gestatten. Formung ist dann Herausnahme des Inhalts des Kunstwerks aus dem Stoff, Bannung des Inhalts in eine Form, durch die er zum Inhalt wird. Doch Stoff in diesem Sinn macht auch nach Lipps so wenig den Wert des Kunstwerks aus, daß er vielmehr, soweit er nicht geformt und nicht Inhalt des Kunstwerks geworden ist, für das Kunstwerk gar nicht besteht, sondern völlig jenseits des Kunstwerks liegt.

Daher darf Lipps von seinem Standpunkt sagen, daß im Kunstwerk ebenso die Form wie der Inhalt alles sei. Form und Inhalt gelten ihm ja als ein und dasselbe.

Solche völlige Gleichsetzung von Inhalt und Form hat recht, soweit sie das, was vor und neben dem Kunstwerk, also außerhalb des Kunstwerks sein Eigenleben hat, sorglich und scharf trennt von der Schöpfung des Künstlers. Allein sie verzichtet mit Unrecht auf den Nutzen, den die Tatsache zweier Worte von sonst gegensätzlicher Bedeutung dem Zergliederer des Kunstwerks stiften kann. Sie beraubt sich eines guten Mittels, wesentliche Eigenheiten des Kunstwerks zu bezeichnen. Gerade wenn es für das ganze Kunstwerk so viel ausmacht, ob es in dramatischer oder epischer Form, in fünf- oder sechsfüßigen Jamben oder in Alexandrinern oder in ungebundener Rede geschrieben ist, sollte der Umkreis der Züge des Kunstwerks, denen solche rhythmische Eigenheiten angehören, deutlich abgegrenzt werden von Zügen, die nicht wie die rhythmische Formung durch die äußern Sinne wahrgenommen werden können. Warum soll man sich des Nutzens entschlagen, den die Worte Inhalt oder Gehalt und Form durch ihre gegensätzliche Bedeutung bieten, wenn es gilt, am Kunstwerk zu scheiden, was, sei's im Dienste der Ergründung des Lebens oder einer sittlichen Absicht oder schließlich einer besondern und eigentümlichen Wirkung auf die äußern Sinne, der Dichter dem bloßen Rohstoff eingeprägt hat? Noch in der Auswahl dieses Rohstoffs können solche und ähnliche Absichten sich verbergen.

Johannes Volkelt nennt (System der Ästhetik, München 1905 ff. 1, 392) Form die Oberflächenerscheinung der Gegenstände und bringt sie in Gegensatz zum Gehalt als der erlebten Bedeutung der Gegenstände. Ohne Zweifel erleichtert diese Entgegensetzung ein nutzbringendes Verwerten des Worts Form. Form als bloße Oberflächenerscheinung kann nicht länger verwechselt werden mit der künstlerischen Gestaltung eines Rohstoffs überhaupt. Sie meint nur einen Teil dieser Gestaltung. Dabei ist Volkelt selbst kein unbedingter Anwalt einer Betrachtung des Kunstwerks, die sich lange aufhält bei der Ergründung der Oberflächenerscheinung. Er verdenkt etwa (Ästhetik des Tragischen, 2. Aufl. München 1906 S. 390 f.) der „Technik des Dramas" von Gustav Freytag, daß sie den Verlauf der dramatischen Handlung vor-

wiegend nach formalen Gesichtspunkten einteile und dabei völlig ausscheide, was durch die Entwicklung des Gehalts geboten wird.

Ich möchte durchaus nicht dem einseitigen Formalismus dienen und suche dem Gehalt wie der Form gerecht zu werden. Aber weil mir scheint, als habe man bisher auf dem Gebiet der Dichtung mindestens in Deutschland dem Gehalt auf Kosten der Form zu viel Rechte eingeräumt, muß ich desto kräftiger eintreten für bessere Beachtung der Oberflächenerscheinung von Dichtwerken. Ich will nicht Formästhetik allein durchsetzen, aber ich sehe mich hingedrängt zu einer Auffassung, die der Form von Dichtungen gerecht wird und sie nicht länger wie etwas Äußerliches und wie Nebensache faßt. Lipps, der tatsächlich dem, was ich Form nenne, hohe Bedeutung zubilligt (er hätte sonst nicht die Worte über Episches und Dramatisches, über die verschiedenen jambischen Verse und die ungebundene Rede hingeschrieben), nimmt seiner eigentlichen Absicht die beste Kraft, indem er dem Wort Form einen Sinn gibt, dank dem es sich von Inhalt nicht unterscheidet. Und so spreche ich von Form oder auch von künstlerischer Gestalt, setze sie als Oberflächenerscheinung in Gegensatz zu Gehalt und verstehe unter ihr in erster Linie die Züge des Kunstwerks, die sich den äußern Sinnen ergeben.

Wie gefährlich es ist, welchen Mißverständnissen man sich aussetzt, wenn man künstlerische Form in meinem Sinn streng abtrennt von allem übrigen, was der Künstler seinem Werk schenkt, erhärtet das Schicksal Herbarts und seiner Anhänger. Ich habe (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 10, 435 ff.) versucht, die Vorwürfe zu entkräften, die immer wieder gegen Herbart erhoben werden und ihn sei's des Formalismus beschuldigen, sei's anklagen, daß er für die rechte Erfassung der künstlerischen Form nichts getan habe. Herbarts und seiner Nachfolger Verdienst ist (so behaupte ich dort S. 438), daß sie die Scheidung von Form und Gehalt des Kunstwerks gefordert und im Gegensatz zur Ästhetik des deutschen Idealismus die Bedeutung dieser Scheidung nachgewiesen haben. Sie trennten die Wirkungen der Form scharf von den Wirkungen des Gehalts. Sie nannten die Formwirkungen allein ästhetisch, sie gebrauchten für die Wirkungen des Gehalts andere Ausdrücke. Doch sie blieben sich bewußt, daß kein einzelner künstlerischer Gegenstand, daß überhaupt keine einzelne künstlerische Tatsache nur auf Formwirkung angelegt sei.

Und soll nicht wirklich und mit gutem Recht geschieden werden, was der Künstler als Wahrnehmer des Lebens und als Deuter des Lebens schafft, von dem, was er im Dienst der Aufgabe leistet, seiner Schöpfung eine sinnlich wirksame Gestalt zu leihen? Da andere, da zumal der Philosoph und da der Religiöse, des Künstlers nächste Nachbarn, mit ihm teilen in der Wahrnehmung und der Deutung des Lebens, so muß doch wohl notwendigerweise für das Mehr der Arbeit des Künstlers ein besonderer Ordnungsbegriff festgestellt werden.

Um Einseitigkeit zu vermeiden, räume ich gern ein, daß zuweilen auch Philosoph und Religiöser über ihr eigentliches Gebiet hinausgreifen und ihrerseits in das Gebiet der Sinnenwirkungen des Künstlers sich begeben. Um so sauberer aber sind dann diese Philosophen und Religiösen zu sondern von ihren Genossen, die auf künstlerische Gestaltung verzichten. Zu dieser Sonderung aber bedarf es abermals eines Begriffs, der eindeutig das Unterscheidende und Entscheidende kennzeichnet.

Die Ästhetik des deutschen Idealismus neigte dazu, die Gebiete des Philosophen, des Religiösen und des Künstlers ineinander übergehen zu lassen. Noch immer ist wie damals, in erster Linie bei Zergliederung von Dichtungen, aber auch von Werken der bildenden Kunst zu beobachten, daß an der ganzen Leistung des Künstlers neben deren Stoff nur beachtet wird, was auch der Philosoph oder der Religiöse mit ihren besondern Ausdrucksmitteln hätten

erbringen können. Wenn Hegel das Schöne mit der Wendung umschrieb, es sei das sinnliche Scheinen der Idee, so lag ihm an der Idee mehr als an deren sinnlichem Scheinen. Künstler empfinden solche Betrachtungsweise schmerzlich. Sie wenden an die Erbringung der künstlerischen Gestalt, an den sinnfälligen Ausdruck, den ihnen ihre Kunst gestattet, ihr eigentliches Bemühen. Und sie müssen erkennen, daß der Betrachter sich ängstlich an den Inhalt hält, den sie haben ausdrücken wollen und der auch irgendwie anders ausdrückbar wäre, nicht an das Wie des Ausdrucks. Daß der Inhalt des Ausdrucks wie ein höherer Wert hingenommen wird, während der Ausdruck selbst für etwas Zweites und Minderwichtiges gilt. Wie gern Herbart den Wünschen der Künstler nachkommen wollte, bezeugte schon der Ratschlag seiner „Allgemeinen praktischen Philosophie" von 1808, man möge endlich des eigentümlichen Schönen aller besondern Gattungen der Kunst innezuwerden trachten, die Landschaft in der Landschaft sehen, des Konzerts im Konzert froh werden, ebenso der Verhältnisse und Tinten in der Malerei und der Verflechtung von Situationen, Empfindungen, Charakteren in der Poesie.

Daß Herbart die künstlerische Gestalt einer Dichtung loszulösen weiß von ihren Inhalten, erhärtet eine Stelle der zweiten Auflage seines „Lehrbuchs zur Einleitung in die Philosophie" (§ 92). Als Musterbeispiel für das Verhältnis des Stoffs und des an ihm dargestellten Schönen (so drückt Herbart sich aus) erscheint da die Geschichte von den Horatiern und Curiatiern einerseits im Bericht des Livius, anderseits in Corneilles Werk. Herbart betont, wie kunstvoll bei Corneille die Situationen sich auseinander entwickeln, wie die Verhältnisse stark wechseln, obgleich die Handlung langsam fortschreitet, wie echt tragisch ein einziger Augenblick den siegprangenden Helden einer Anklage unterwirft und fast zum Selbstmord verleitet. Zuzugeben ist, daß Herbart nur ganz selten an einem solchen einzelnen Beispiel dargelegt hat, wie er sich die Ergründung der künstlerischen Gestalt von Dichtwerken vorstellt und welche Mittel zu Gebote stehen, die Verflechtung von Situationen, Empfindungen und Charakteren als eigentliche künstlerische Leistung des Handlungsdichters zu erfassen. Ferner geht Herbart nur ganz vereinzelt über den Umkreis solcher Verflechtung hinaus zu andern Merkmalen der künstlerischen Gestalt von Dichtungen. Immerhin konnte ich a. a. O. den Nachweis erbringen, daß Herbart einer Erforschung dieser Formfragen, wie sie jetzt endlich sich durchzusetzen beginnt, vorgearbeitet hat.

Herbart erntete wenig Dank bei F. Th. Vischer. Herbart, heißt es in Vischers Buch „Das Schöne und die Kunst" (S. 56 f.), habe als erster den Satz, das Schöne sei pure Form, auf die Spitze getrieben. Herbarts Schule stelle in der Ästhetik den reinen Formalismus auf, voran Robert Zimmermann. Ich habe hier nicht von Zimmermann zu reden, sondern von Herbart. Aber mir scheint, Vischer sträube sich geradezu gegen rechtes Verständnis der Betrachtungsweise Zimmermanns. Ebenso rückt M. Hamburger in der Schrift „Das Formproblem in der neueren deutschen Ästhetik" (Heidelberg 1915 S. 52 ff.) Zimmermann zu sehr ins Einseitige. Vischer verdenkt es Zimmermann, daß er den ästhetischen Wert und den Inhaltwert trennt. Emphatisch ruft Vischer: Nicht zwei Werte, sondern ein Wert, eine Kraft! Als ob Zimmermann nicht im Sinne Herbarts die beiden Werte bloß für die Betrachtung und Zergliederung des Kunstwerks getrennt und ihr Zusammenbestehen im Kunstwerk abgelehnt hätte. So sonderte Kant das Schöne vom Angenehmen und vom Guten, aber er wollte nicht von vornherein und ein für allemal dem Schönen vorschreiben, daß es in keiner Erscheinung sich mit dem Angenehmen und Guten verbinden dürfe. Herder hat solche sauber scheidende, die eigentliche Kraft eines Worts ergründende Forschungsweise mißverstanden. Ganz so mißversteht sie der Ästhetiker Vischer, wenn er sie antrifft in Herbarts Schule.

Wie Kant sagt, das Schöne habe eigentlich mit dem Angenehmen und mit dem Guten nichts zu tun, so erklärt Zimmermann, es habe nichts zu tun mit dem Inhalt, sei rein ein Verhältnisleben von Teilen von Formgliedern. Im künstlerischen Ganzen stehen nach Zimmermann die Teile in einem solchen Verhältnis von Gleichheit und Ungleichheit, daß sie einander gegenseitig heben und beleben, wie lebendige Kräfte, wie psychische Akte mit Inhalt und Stärke einander spannen. In der Zusammenstellung leben und glühen die Teile. Vischer gesteht zu, daß solches Wechselverhältnis der Teile, die Art, wie sie verbunden sind, von wesentlicher Bedeutung ist. Er gibt aus seiner reichen Kenntnis künstlerischer Schaffensweise gute Belege. Er erwähnt, welche Wirkung die Zusammenstellung von Rot und Gelb mit Blau und Grün in einem Gemälde hat. Er weist auf den künstlerischen Kontrast des Auftritts von Shakespeares „Macbeth", in dem der König ahnungslos das Schloß Macbeths betritt und eine harmlose Idylle vor sich erblickt, und des Auftritts, der diesem friedlichen Vertrauensbild das furchtbare Bild des Mords folgen läßt. Vischer ist hier auf bestem Weg, die große Bedeutung der künstlerischen Gestaltung zu erweisen. Er nimmt seinem Wort indes die wahre Kraft, indem er gegen Zimmermann einwendet, in diesen Zügen liege nicht die eigentliche künstlerische Leistung, und immer wieder den geistigen Inhalt heranholt, also das, was auch der Nichtkünstler erbringen könnte. Als ob Zimmermann diesen geistigen Inhalt vollkommen aus dem Kunstwerk ausscheiden und ihn nicht bloß für die Betrachtung von der eigentlich künstlerischen Leistung trennen wollte.

Kant hat sich und seine Nachfolger durch den Erweis, daß Schönes und Gutes zwei verschiedene Dinge seien, daß das Schöne verkannt wird, wenn man es dem Guten gleicherachtet, dem Vorwurf ausgesetzt, für künstlerische Verwertung des Schlechten einzutreten. Wirklich haben aus dieser Ansicht Kants und aus der Weiterbildung, die ihr in der deutschen Ästhetik des Klassizismus und der Romantik erstand, Spätere die Folgerung gezogen, daß Kunst ihrer Aufgabe am besten gerecht werde, wenn sie das Gute meide und das Schlechte aufsuche. Daß solche Folgerung aus der Lehre vom uninteressierten Wohlgefallen am Schönen weder in Kants noch etwa in Schillers Sinn lag, braucht gar nicht nachgewiesen zu werden. Wer das Gute vom Schönen trennt, trennt natürlich ebenso das Schlechte vom Schönen. Kant hat überdies auf andern Seiten der „Kritik der Urteilskraft" klar genug gesagt; welche Beziehung in der ästhetischen Erscheinung das Gute und das Schöne notwendigerweise haben. Vischer verkennt die Absichten der Schule Herbarts, ganz so wie andere die Absichten der Schule Kants mißverstanden haben, wenn er ihr zumutet, daß sie um ihrer Hochschätzung der guten Form und Ordnung willen Darstellung eines schlechten Inhalts empfehle. „Wenn ein frivoler Dichter lauter frivole Motive, die nur verschieden durch Ton, Färbung, Charakter sind, in gehöriger Zusammenstimmung vereinigt, so muß Zimmermann auch das loben; er kann diese Konsequenz nicht abwenden", sagt Vischer (S. 60). Zu erwidern wäre ihm, daß die Frage, ob etwas frivol sei oder nicht, zwar nicht vom Standpunkt der Sittlichkeit, wohl aber vom Standpunkt künstlerischen Gestaltens ihre Wichtigkeit hat auch dann, wenn es sich lediglich um Bestimmung der künstlerischen Form eines Kunstwerks handelt. Daß ferner es immer bösen Beigeschmack hat, wenn irgendein wissenschaftliches Verfahren um einer Folgerung willen, die nicht dessen Befürworter, sondern dessen Bekämpfer zieht, unsittlicher Wirkung angeklagt wird.

Gerade indes weil ich ähnliche Ziele anstrebe wie die Schule Herbarts, muß ich hier mit voller Klarheit feststellen, daß die Erforschung der künstlerischen Form mit sittlichen Werten sich nicht befaßt, auch wenn sie — wie es bei mir der Fall ist — den Zusammenhang zwischen

Gehalt und Form nicht aus dem Auge läßt. Sie will ja gerade vermeiden, in die Erschließung der künstlerischen Gestalt Gesichtspunkte hineinzutragen, die mit künstlerischer Formgebung nichts zu tun haben. Alles sittliche Bewerten gehört in den Umkreis des Gehalts eines Kunstwerks. Und immer wieder wird die rechte Einstellung zum Erfassen der künstlerischen Gestalt verfehlen, wer Fragen des Gehalts und Fragen der Gestaltung nicht genau scheidet. Daneben besteht allerdings die Möglichkeit, daß, wie auch sonst der Gehalt die Gestalt bedingt, aus sittlicher Einstellung sich technische Griffe ergeben; schon war oben zu zeigen, wie die Frage dramatischer Form, ob der Bösewicht zugelassen werden soll oder nicht, je nach der sittlichen Haltung eines Zeitalters verschiedene Antwort zu gewinnen vermag. Allein das gehört in das schwierige Gebiet des Zusammenhangs von Gehalt und Form im Kunstwerk und von deren wechselseitiger Bedingtheit. Wer aber wäre kühn genug, dieses Gebiet zu betreten, ehe genau ausgemacht ist, was eigentlich künstlerische Form ist? Die künstlerische Gestalt des Dichtwerks trachte ich im folgenden zu erfassen, ihre Züge und die Möglichkeiten der Erfassung dieser Züge zu ergründen. Ich muß Wege gehen, die zum Teil noch unbeschritten sind. Und so soll vorläufig über den Zusammenhang von Gehalt und Gestalt im Dichtwerk nichts vorgebracht werden.

Dagegen ist schon hier ein Wort zu sagen über die Voraussetzungen des Bemühens, im Kunstwerk vor allem den Gehalt zu würdigen und seinen künstlerischen Ausdruck wie etwas Selbstverständliches oder gar Nebensächliches zu fassen. Bemerkenswert ist, daß dieses Bemühen an derselben Stelle einsetzt, die dem Künstler vorschreibt, er habe ein guter Mensch zu sein. Den sogenannten Formästhetikern wird immer (wie oben der Schule Herbarts von Vischer) verdacht, daß nach ihrer Lehre auch der Schlechte ein großer Former sein könne. Meistens besteht, wo Ästhetik der Form zu dem Grundsatz „l'art pour l'art" weitergetrieben wird, die Überzeugung, daß die sittliche Haltung des Künstlers für sein Werk gar nichts bedeute. Das ist durchaus unplatonisch.

Das Schöne und das Gute nicht scharf voneinander zu scheiden, ist Grundsatz der Ästhetik Platons. Sagt ferner Hegel, das Schöne sei das sinnliche Scheinen der Idee, so erklärt Platon im „Phaidros", Schönheit beruhe auf dem Hindurchscheinen der Idee durch das Sinnliche. Schon Robert Zimmermann (Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft, Wien 1858 S. 49) stellte fest, daß fast alle Ästhetiker, denen der Inhalt alles, die Form nichts ist, sich auf Platon zu berufen pflegen. Er selbst kann das Recht solchen Brauchs nicht anerkennen, weil seiner Nachprüfung sich Platon sogar als Anwalt der Bedeutsamkeit der Form in Sachen der Ästhetik ergibt.

Tatsächlich ist ein viel Späterer der eigentliche Ahnherr einer Ästhetik, die den Ausdruck aufopfert dem Gehalt. Wie sonst hat man auch in diesem Fall auf Platons Rechnung geschrieben, was in Wirklichkeit Plotin gehört.

In Plotins Buch über das Schöne (in den Enneaden 1, 6, 1) steht der Satz, der nicht bloß nach seiner Formung sich gegen eine bestehende Ansicht wendet, sondern für den Kenner volle Absage an den griechischen Klassizismus und an dessen Anschauung von Kunst bedeutet. Er bildet überdies für alle Zeiten einen entscheidenden Wendepunkt in der ästhetischen Auffassung.

Plotin nennt es die allgemeine Meinung, daß wechselseitiges Ebenmaß (symmetria) der Teile zueinander und zum Ganzen und rechte Farbe (euchroia) das Schöne für das Auge ausmache. Für schön gilt das Ebenmäßige und Wohlbemessene. Plotin weist diese Ansicht ab. Einer seiner wichtigsten Gegengründe lautet, daß auch Übereinstimmung (homologia und

symphonia) von schlechten Teilen etwas Schönes sein müßte, wenn Schönheit bloß in der Tatsache beruhe, daß die Teile zusammenstimmen (symphona sein) müßten. (Es ist der Standpunkt Vischers.)

Bejahende Antwort auf die Frage nach dem Schönen gibt der nächste Absatz von Plotins Buch (1, 6, 2): Schönheit beruht auf der „metoche eidous", auf der Tatsache, daß etwas Anteil hat am Eidos. Alles, was befähigt ist, Morphe und Eidos anzunehmen und trotzdem weder Logos noch Eidos gewinnt, ist für Plotin unschön. Unschön ist ihm auch alles, was nicht völlig von Morphe und Logos beherrscht wird. Das Schöne aber ruht für Plotin in dem Anteil am Logos, der von den Göttern stammt.

Das Schwierige der Äußerung liegt in ihrer, überhaupt in Plotins Wortwahl. Drei verwandte Begriffe werden verwendet, die eigentliche Voraussetzung des Schönen zu bestimmen. Fast wahllos und wie Ausdrücke für völlig gleiches erscheinen Eidos, Logos und Morphe. Die Übersetzer verwerten für die drei Begriffe die Worte Idee, Vernunft und Form. Aber Plotin könnte für das, was er meint, nicht abwechselnd die Begriffspaare Morphe und Eidos, dann Logos und Eidos, dann Morphe und Logos benutzen, wenn die drei Begriffe, die er anwendet, wirklich so weit auseinanderlägen wie die drei deutschen Begriffe Idee, Vernunft und Form. In einer Untersuchung über Plotins Begriff der künstlerischen Form habe ich mich bemüht, wenigstens das wichtigste der drei Worte Plotins näher zu erfassen. Eidos im Sinn Plotins verliert seine Eigenfarbe, wenn das Wort Idee in seiner ganzen Abgezogenheit es ersetzen soll. In Plotins Eidos verbindet sich Geistiges mit Anschaulichem. So kann Eidos neben Morphe treten, kann wie Morphe, dessen Übertragung dank der Vieldeutigkeit des Worts Form geringere Schwierigkeiten macht, die schwankende Bedeutung des Worts Form annehmen, das ja auch im Deutschen ebenso auf Sinnfälliges wie auf bloß geistige Bestimmtheit und Bedingtheit angewendet wird. Wegen solcher Vieldeutigkeit des Ausdrucks (es ist tatsächlich eine Zweideutigkeit) geht es nicht an, Plotin zuzumuten, daß er nur in dem Vernunftbeherrschten das Schöne suchen wollte. Ich konnte wagen, Plotins Eidos heranzurücken an unsern Begriff der künstlerischen Vision (vgl. „Vom Geistesleben", 2. Aufl. S. 1 ff. bes. S. 17 ff.).

Trotzdem braucht Plotins Äußerung nicht bloß von ihrer verneinenden Seite gefaßt zu werden und alles Bejahende dieser Äußerung in vollem Dunkel zu beharren. Wenn auch das, was er zur Voraussetzung des Schönen macht, zwischen den beiden Polen Vernunft und künstlerische Vision hin- und herschwankt, eins bleibt doch gewiß: Plotin verlangt, daß die äußere Gestalt des Schönen bedingt sei durch ein Innerliches, ein Geistiges. Daß die Gestalt bestimmt sei durch ihren Gehalt. Von solchen Ausgangspunkten gelangt Plotin zu seinem entscheidenden Begriff des „endon eidos", den mit innerer Form zu übersetzen wir längst gewohnt sind.

Plotin bestreitet — das muß ausdrücklich gesagt sein — nicht, daß Schönes etwas Wohlbemessenes sein solle. Allein das schlechthin bloß Wohlbemessene bedeutet für ihn nicht etwas Schönes. Unerlässliche Bedingung bleibt für Plotin, daß zum Ebenmaß noch eine geistige Voraussetzung hinzutrete.

Meine obenangeführte Untersuchung nennt die Denker, gegen die sich Plotin zunächst wendet. Cicero bestimmt in den Tuskulanen (4, 13) und fast wörtlich ebenso in dem Buch „De officiis" die Schönheit als „corporis quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate". Aber Plotin dachte vielleicht an die Gedankengeber Ciceros, die Stoiker, die seit Zenon dies Glaubensbekenntnis verfochten. Chrysippos kann von Plotin vor andern gemeint sein.

Plotin indes schränkt mit seinen Worten nicht nur die Ansicht der Stoiker ein von der wechselseitigen Bedingtheit der Teile und des Ganzen und der ihr entsprechenden Symmetrie der Teile des Schönen (sie liegt noch der organischen Ästhetik Shaftesburys, Goethes und Herders zugrunde), er bekämpft eine landläufige Überzeugung des klassischen Griechentums.

Auf den ersten Seiten seiner Abhandlung über „Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst" (Winckelmannprogramm 53, Berlin 1893) bucht A. Kalkmann eine Reihe von wichtigen Zeugnissen, die bewähren, wie selbstverständlich den Griechen in ihrer Blütezeit die Überzeugung war, Schönheit beruhe auf Verhältniszahlen. Die Künstler erblickten in solchen Proportionen so sehr das Wesentliche ihrer Kunst, daß ihre Lehrschriften fast ausschließlich sich mit dieser Frage befassen. Unter diesen Schriften war die bekannteste und meistgenannte der Kanon des Polyklet. Sie ist nicht erhalten. Als erster soll der Bildhauer Pythagoras die Gesetze von Symmetrie und Rhythmus sorgfältig beachtet haben. So berichtet Diogenes Laertius (8, 1, 25). Das Wort Rhythmos zielt dabei, wie Kalkmann durch viele Belege erweist, auf die wohlgefälligen Maße der Gestalt, der festen wie der beweglichen.

Solcher Anschauung ist der Künstler nicht freier Schöpfer, seine Tätigkeit ist gebunden durch Notwendiges. Kalkmann sagt (S. 6): „Gedanke und Form treten nicht auseinander; jener ist Form und kommt nicht zum Bewußtsein". Wirklich scheint Phidias' oftangeführter Ausspruch, Verse Homers hätten ihm bei der Schöpfung des Zeus von Olympia vorgeschwebt, nicht echt, nur nachträgliche Erfindung zu sein. Bloß dem späten Griechentum ist er geläufig. Sogar Pausanias spricht zwar ausführlich vom Olympischen Zeus, führt aber das Wort nicht an. Strabo, in Gegensatz zu Pausanias noch in vorchristlicher Zeit geboren, legt es schon Phidias in den Mund. Um Christi Geburt beginnt die Fessel sich zu lösen, die bis dahin um das freie Schaffen des Künstlers gelegt war. Wichtig ist, daß Philon der Jude, der um 25 v. Chr. geboren ist, in der Schrift „Peri methes" (1 p. 370 ed. Mangey) vom Künstler sagt, er schaffe wie die Natur nach einer einheitlichen Idee. Philon ist ein Führer der Bewegung, die mit griechischer Philosophie jüdischen Mosaismus verbindet. Von Philon geht ein bekannter Weg weiter zu Plotin. Cicero gibt im „Orator" (3,9) bei Gelegenheit von Phidias' Zeus eines der wichtigsten Zeugnisse für eine neue Auffassung, nach der im Geist des Künstlers die erhabene Idee der Schönheit lebendig ist; in ihr versunken, schaffe der Künstler sein Werk nach dem Bilde dieser Idee. Die Schrift „Peri hypsous" leiht der Erhabenheit des Gedankens der innern Kraft und Größe mehr Recht als der Form. Nach Plutarch bewundern wir im Kunstwerk vorzugsweise den Geist des Künstlers, und mit dem Geist wird es angeschaut. Die Philostrate sprechen von einer Phantasie, die auch das bildet, was sie nicht sieht. Lukian vermag umgekehrt schon im „Zeuxis" die banausische Menge zu bespötteln, die das Kunstwerk bloß nach der Neuheit des Einfalls und des gedanklichen Inhalts beurteile.

Um die Zeit von Christi Geburt legt trotzdem Vitruv für Werke der Baukunst nicht nur, auch für den Körperbau des Menschen feste Verhältniszahlen vor. Proportion ist ihm das entsprechende Verhältnis zwischen einem bestimmten Teil der Glieder im ganzen Werk zum Ganzen. Symmetrie nennt er das passende Verhältnis der Glieder untereinander und den Einklang zwischen den Teilen und dem Ganzen in Bezug auf die rata pars, die Maßeinheit. Vitruv also steht noch völlig auf dem Boden der alten klassischen Anschauung. Auch er gehört zu den Gewährsmännern, gegen die sich Plotin wendet.

Wie sich Plotins Stellung zur Frage der Maße vorbereitet, wie allmählich das Wesentliche der künstlerischen Leistung von außen nach innen verlegt wird, war nach Kalkmann

zu berichten. Wichtig bleibt noch die Frage, ob nicht — was augenscheinlich naheliegt — Platon dem Neuplatoniker auch nach dieser Richtung den Weg eröffnet hat. Es ist nicht der Fall.

Für die ästhetische Spekulation des klassischen Griechentums bewegt sich das Schöne auf einem Wege, der vom Mannigfaltigen, Widerspruchsvollen und Gegensätzlichen führt zur Vereinheitlichung, Übereinstimmung und Harmonie. Wie Mathematik die Fülle der Erscheinungen zu ordnen und zu Gruppen zusammenzufassen strebt, so arbeitet griechische Ästhetik mit den Hilfsmitteln der Mathematik, mit den Zahlen, um dem Grundsatz der Harmonie gerecht zu werden. Julius Walter läßt dies in seiner „Geschichte der Ästhetik im Altertum" (Leipzig 1893) erkennen. Auf seiner Darlegung fußt, was ich im folgenden vorbringe.

Den Pythagoreern ist Harmonie Grundsatz der gesamten Weltansicht, nicht Grundbegriff der Ästhetik. Aber ihre Weltansicht ist zum Teil ästhetisch. Sie führen Harmonie nur auf dem einen ästhetischen Gebiet des Schönen der Tonverhältnisse durch. Ihre ästhetische Auffassung der Harmonie des Kosmos geht über in die Gedankenwelt Platons und gibt seiner Ästhetik den Schwung, der sie emporträgt über moralisierende Unklarheiten und bloß technische Erwägungen.

Sokrates scheint das Ästhetische nur vom Standpunkt der Sittlichkeit und des Zwecks zu nehmen. Xenophon dürfte es als einen Gegensatz zu Sokrates empfinden, wenn er am Schönen Sinnfälligkeit und Form hervorhebt. Verzichtet Sokrates fast völlig auf pythagoreische Zahlenästhetik, so lenkt Xenophon den Pythagoreern wieder zu, sobald er in der Ordnung (kosmos, taxis) ein wichtiges Merkmal des Schönen feststellt.

Hatte Sokrates dem Schönen einen Zweck geliehen, so trennt Platon das an sich Schöne von dem zweckbedingten Schönen. Er forscht nach dem Wesen des an sich Schönen und möchte die Merkmale ergründen, die den Dingen den Eindruck des Schönen leihen. An dieser Stelle huldigt Platon durchaus der klassisch-griechischen Neigung, dem Schönen durch Zahlbegriffe näherzukommen. Er gelangt zu mathematisch ausgedrückten Bestimmungen, die noch nach Jahrhunderten wichtig waren, wenn ein für allemal die Verhältnisse der schönen Form festgelegt werden sollten.

Walter mustert (S. 202 ff.) die kosmetischen Elemente des Schönen, wie sie in Platons Spekulation erscheinen. Unter diesen Begriffen Platons sind hier besonders wichtig: Maß, Maßvolles und Gemessenes, Ebenmaß, das Verhältnismäßige und der Zusammenklang. In den Begriffen Maß, Maßvolles, Gemessenes liegt noch keine wesentliche ästhetische Eigenheit. Erst mit dem Begriff Ebenmaß (symmetria) betreten wir bei Platon die Welt des eigentlich Ästhetischen. Wendet er im „Timaios" das Wort Ebenmaß auch aufs Gute an, so ist er sich bewußt, es aus dem Ästhetischen zu holen.

Platon hält an der Lehre der Pythagoreer fest, daß die Bahnen der Gestirne und der musikalischen Klänge durch das Ebenmaß verschwistert sind. Mit den Pythagoreern gründet er Musik auf Ebenmaß. Er geht über sie hinaus, wenn er das Ebenmaß zu finden sucht in dem Verhältnis von Höhe, Breite und Länge der Tempel oder in dem Verhältnis der Glieder des menschlichen Körpers untereinander. Da schließt er sich den Bräuchen des Ateliers an. Er entfernt sich von diesen Bräuchen im „Timaios", wenn er klagt, man errechne die geringfügigsten Ebenmaße des Körpers, lasse indes die wichtigsten unerörtert. Er denkt an das Ebenmaß von Körper und Seele. Indem der „Timaios" die Betrachtung des Verhältnisses eines großen Körpers und einer großen Seele die schönste und liebenswerteste Schau nennt, überschreitet Platon die Grenzen bloßer sinnlicher Anschauung nach einer Richtung, die zu Plotin hinleitet.

Doch immer noch im Sinn der Mathematik des Schönen fügt „Timaios" zum Ebenmaß das Verhältnismäßige (analogia). Es verlangt drei Elemente. Denn unmöglich sei es, zwei Elemente ohne ein drittes schön zusammenzufügen. Das schönste Band wird nach Platon von einer Verhältnismäßigkeit geboten, die das größte Maß von Einheitlichkeit des Bands und des Gebundenen sichert. Von den drei Elementen weist das mittlere hin auf die beiden Richtungen der Abweichung und verbindet sie zugleich.

Am wenigsten fällt bei Platon der Begriff des Zusammenklangs (harmonia) für eine Ästhetik von mathematischer Bestimmung in Betracht. Gerade hier läßt Platon, obgleich sich da von Anfang an die nächste Berührung mit den Pythagoreern ergab, alle Zahlenarbeit rasch hinter sich.

Das mathematisch gedachte und mathematisch durchgeführte Schöpfungsmärchen des „Timaios" ruft seit Jahrtausenden den Widerstreit der Erklärer wach. Platon ging an dieser vielberufenen Stelle des „Timaios" nicht auf ästhetische Gewinne aus. Doch indem er die Weltschöpfung aus ästhetischem Bedürfnis zu einem mathematischen Exempel machte, öffnete er die Bahn zu einer Zahlenmystik ästhetischer Verhältnisse. Um die Entstehung und Gestalt des Kosmos zu erklären, arbeitet Platon hier mit stetigen geometrischen Proportionen, mit den Zahlen der Tonverhältnisse und mit ihrer pythagoreischen Anwendung auf die Harmonie der Sphären. Dabei wurzelt das alles in der Analogie von Weltall und Mensch, die ebenso im Körperlichen wie im Seelischen bestehe. Allein die ganze Betrachtung erfolgt unter einem ästhetischen Gesichtspunkt. Darum nutzt Platon die Lehre der Künstler von den körperlichen Schönheitsmaßen, die ein für allemal festgelegt sind. Platon steht hier Schulter an Schulter neben Polyklet. Er ist auch im „Timaios" Vertreter der Ansicht, gegen die sich Plotin wendet.

Bei Aristoteles gewinnt die Mathematik auf dem Boden des Ästhetischen noch größere Bedeutung als bei Platon. Schon um — im Widerspruch zu Platon — das Schöne vom Guten streng zu sondern, nimmt Aristoteles für das Schöne die mathematischen Bedingungen der Gesetzmäßigkeit, des Ebenmaßes und der Bestimmtheit in Anspruch. Unterschied von Mathematik und Ästhetik ist ihm, daß dort die Gründe (dioti) gesucht, hier nur das Tatsächliche (to hoti) festgestellt wird. Treten auf dem Gebiet mathematischer Berechnung des Schönen Platon und Aristoteles vielfach zu einander in Widerspruch, so berühren sie sich desto enger in der Auffassung eines ästhetischen Beziehungsbegriffs, der mit Symmetrie, Analogie und Harmonie nicht unmittelbar zu tun hat. Es ist der Begriff des Ganzen (to holon). Im „Phaidros" verlangt Platon, daß jede Rede wie etwas Lebendiges dastehe (zoon; wir übersetzen gern: Organismus) mit einem ihr eigentümlichen Körper, dem weder Kopf noch Fuß fehlt; mittlere und äußere Teile müsse auch sie haben, die im richtigen Verhältnis zueinander und zum Ganzen stehen. Im „Gorgias" kehren Vorstellung und Wortausdruck (zoon) wieder. Ob Aristoteles, wenn er in Kap. 23 der „Poetik" dem Epos vorschreibt, es müsse ein „zoon hen holon" sein (Gomperz überträgt: ein einheitlicher und ganzer Organismus), von Platon abhängig ist oder ob umgekehrt Platon diese Vorstellung von Aristoteles übernimmt, darüber ist die Forschung verschiedener Ansicht. Jedenfalls erscheint die Vorstellung bei beiden gleichmäßig.

Platon bringt im „Phaidros" diese organische Ästhetik in Zusammenhang mit der Lehre vom Makro- und Mikrokosmos. Sie tritt auch im „Timaios" bedeutsam hervor. Ein Ding wird zu einem Ganzen, wenn es die drei Teile Anfang, Mitte, Ende hat. Doch jeder Teil kann abermals Dreiteiligkeit gewinnen und zu einem Ganzen werden. Körper und Seele sind für sich Ganze ihrer Teile. Ein umfassendes Ganze besitzen sie am All.

Die eigentlichen Vertreter und Förderer der Lehre vom Mikro- und Makrokosmos sind die Stoiker. Auch Chrysipp, der Gegenpol Plotins, ist Anwalt organischer Ästhetik. Dort wo er die Schönheit des Körpers in der Symmetrie der Glieder zueinander und zum Ganzen sucht (er stützt sich dabei ausdrücklich auf Polyklet), meldet sich auch der Begriff des „holon" an (vgl. Hans von Arnims „Stoicorum veterum fragmenta" 3, 122 N. 472).

So schließt sich der Kreis. Plotin kehrt sich gegen Chrysipp, er kehrt sich zugleich gegen alles, was in Platons und Aristoteles' Schriften auf Maßbestimmung des Schönen hinweist. Er läßt den Maßen nur die zweite Rolle neben der innerlichen Bedingtheit des Schönen. Das „endon eidos", die innere Form ist ihm wichtiger als die bemeßbare künstlerische äußere Gestaltung.

Wenn bei Platon etwas von Plotins Stellung zu der Frage nach dem Schönen sich ankündigt, so ist es Platons Ansicht vom Ebenmaß eines großen Körpers und einer großen Seele. Wohl treibt Platon auch da Maßästhetik, aber er meint die Maße der Seele, also etwas nicht Sinnfälliges, sondern ein Innerliches. Plotin ist folgerichtiger als Platon. Er nutzt die Lehre von den feststehenden Maßen der schönen Gestalt nicht, um etwas zu erweisen, was ihr tatsächlich widerspricht: die Bedeutung des Gehalts, den das Seelische darstellt. Er kann solche Folgerichtigkeit gewinnen, weil er Jahrhunderte jünger ist als Platon und die Entwicklung der Kunstanschauung hinter sich hat, die oben zu verzeichnen war. Ferner stützt ihn die nichtplatonische Auffassung, daß ein Geistiges hinter der Erscheinung stehe. Der platonische Begriff der Immaterialität deckt sich noch nicht mit dem Geistigen oder Seelischen. Die Neupythagoreer erst machen die immaterielle Welt zu einer Welt des Geists. Plotin übernimmt von den Neupythagoreern diese Wendung.

Das Eidos, etwas Geistiges, bedingt als ein Geistiges die äußere Gestalt des Schönen, in der Natur wie in der Kunst. Diese Annahme ist notwendige Folge aus der neuen, der neupythagoreischen und neuplatonischen Fassung des Begriffs Immaterialität. Ebenso notwendig war, diesem Geistigen höhern Wert zu leihen als seinem Geschöpf, der Gestalt. Am Kunstwerk meint Plotin dieses Verhältnis von geistig Bedingendem und geistig Bedingtem unmittelbar dartun zu können. In dem Buch „Peri tou noetou kallous" (Enneaden 5, 8, 1) folgert Plotin: Die Schönheit des Kunstwerks stammt von dem Eidos, das durch die Kunst dem Kunstwerk zugeführt wird. Bevor diese Schönheit in den Stein eingeht, ist sie im Geist des Künstlers da. Der Stein indes hindert die volle und ungehemmte Verwirklichung des Eidos. Folglich ist das Schöne, das im Geist des Künstlers sich befindet, größer und schöner als das, was nach außen tritt.

Wenn irgendwo so erweist sich an dieser Äußerung Plotins, daß sein Begriff Eidos zusammenfällt mit unserer Vorstellung von künstlerischer Vision. Hier also tritt die Ansicht Plotins hervor, der ich schon früher zu gedenken hatte, daß an die künstlerische Vision das Kunstwerk nie heranreiche, daß es nicht alles ausdrücken könne, was in der Vision des Künstlers gegeben war. Gehaltsästhetik, wie Plotin sie verficht und einleitet, behielt dauernd die Neigung, das Kunstwerk seinem Gehalt aufzuopfern. Immerhin legt Plotin dem geistigen Gehalt, den er im Kunstwerk voraussetzt, noch genug künstlerische Züge bei, um nicht zu ganz geistiger, unkünstlerischer Betrachtung zu gelangen. Er läßt der künstlerischen Vision noch schaubare Züge, er macht sie nicht völlig zu einer reingeistigen Tat.

Plotin hat die Ästhetik der errechenbaren Verhältnisse des Schönen nicht für alle Zeiten unmöglich gemacht. Der Eklektizismus, der vor der Renaissance die Ästhetik beherrscht, gestattet einem allumfassenden Kopf wie Thomas von Aquino auf der einen Seite die Eidos-

lehre Plotins zu verfechten (auch der Gegensatz der „forma intrinseca" und der „forma extrinseca" ist bei Thomas, freilich kaum zu ästhetischer Scheidung, anzutreffen), auf der andern Seite die Lehre von den bestimmten Maßen des Schönen. Er macht es nicht anders als sein großer Vorgänger Augustinus. Für Augustin ist Schönheit des Körpers eine „apta compositio membrorum". Er kehrt also zurück zu Ciceros Standpunkt, der von Plotin bekämpft wird. Zugleich ist Augustins Kirchenlehre angelegt auf Verwertung von Plotins Ästhetik. Und wirklich verficht Augustin den Vorzug einer geistig bedingten Kunst gegen das bloße Handwerk, tritt er ein für den „vir intrinsecus oculatus und invisibiliter videns" gegen den bloßen „artifex". Endlich erscheint auch ihm Schönheit in der betrachtenden Seele vollkommner als in der sinnfälligen Verwirklichung.

Die Renaissance wäre durch die Wiedererweckung Platons sicherlich der Maßästhetik der antiken Ateliers noch nähergekommen, hätte man nicht auch damals wie noch bis ins 19. Jhh. hinein Platon ins Plotinische umgedeutet. Wo sie von Platon wieder zu Aristoteles sich bekehrte, durfte sie um so unbedingter sich der klassischen griechischen Auffassung anvertrauen. Immerhin ist einer der meistgenannten Anwälte der Maßästhetik in der Renaissance, Leone Battista Alberti, zum Wiederbeleber der Ansichten von Platons „Timaios" geworden. Albertis Buch „De re aedificatoria" von 1485 wurde durch die Verwertung, die es der Lehre Platons von den drei Elementen eines ästhetischen Verhältnisses bot, zu einem Zeugnis für die Lehre vom goldenen Schnitt. Sie setzt sich ebenso bis in die neuste Zeit fort wie die gesamte Maßästhetik im Sinn des Kanons von Polyklet. Als Gottfried Schadow im Dienste solcher Maßästhetik seinen „Polyclet oder von den Maßen des Menschen" (Berlin 1834) schrieb, hatte er in dem langen Verzeichnis der Vertreter einer Lehre von den Proportionen, das die Schrift eröffnet, Alberti zu nennen. Aber auch Albrecht Dürer.

Dürer fand nicht den vollen Beifall seiner großen italienischen Zeitgenossen Leonardo da Vinci und Michelangelo, aber nicht etwa weil sie selbst unbedingte Gegner der Maßästhetik gewesen wären. Dagegen bedeutet Bacons Urteil eine völlige Abfertigung der Kunstlehre der Renaissance. So faßt K. Borinski (Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt, Leipzig 1914 1, 226) die Äußerung Bacons (Works, London 1824 10, 113 in N. 41 der „Sermones fideles"). Sie lautet: „Haud facile quis dixerit, utrum Apelles aut Albertus Durerus nugator maior fuerit; quorum alter hominem secundum proportiones geometricas effingere voluit; alter ex compluribus faciebus, optimas quasque partes desumendo, unam satagebat depingere excellentem. Tales (credo) effigies vix ulli placebunt, praeterquam pictori ipsi. Non quin existimem elegantiorem faciem depingi a pictore posse quam unquam in vivis fuit; sed hoc ei contingere oportet ex felicitate quadam et casu (veluti musicis sui cantus), non autem ex regulis artis."

Bacon stellt die Lehre von den Verhältnissen der Gestalt zusammen mit dem Modelleklektizismus, den man von Apelles oder auch von Zeuxis berichtet. Nicht vom Standpunkt einer entgegengesetzten ästhetischen Wertung, am wenigsten mit Berufung auf Plotin lehnt er feste Maße der menschlichen Gestalt ab ebenso wie eine Auswahl einzelner Züge, die mit der Vorstellung eines Schönheitskanons in Zusammenhang gebracht werden könnte. Sondern vom Standpunkt des gesunden Menschenverstandes, echt englisch und vorwegnehmend englischen Skeptizismus gegen konstruierende Vernunft, wehrt er sich gegen Regeln der Kunst.

Bacons Zeitgenosse Giordano Bruno nimmt gleichzeitig Partei gegen die Regelmacher auf poetischem Feld. Die Stelle des ersten der zehn Gespräche „Eroici furori" (London 1585), die hier in Betracht kommt, suchte ich schon (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunst-

wissenschaft 12, 452 ff.; jetzt: „Vom Geistesleben" 2. Aufl. S. 75 ff.) zu beleuchten. Bruno leitet die Aufstellung von Regeln der Poesie nicht auf einen Dichter zurück, sondern auf einen geschickten Sammler. Die Poesie erwächst nach Brunos Überzeugung nicht aus Regeln, sieht man ab von unbedeutenden Nebensachen, sondern die Regeln der Poetik sind der Poesie entnommen. Einer der ersten kräftigen Vorstöße zugunsten der Einmaligkeit und Unvergleichlichkeit eines dichterischen Kunstwerks, verficht die Stelle lange vor Young und vor dem Sturm und Drang das Recht des Originalgenies.

Im Gegensatz indes zu Bacon läßt Bruno leicht erkennen, daß er sich auf Plotin stützt. Plotins Name kehrt häufig wieder in den „Eroici furori", besonders im dritten Gespräch. Und völlig plotinisch wird behauptet, der wohlgebildete Sinn liebe körperliche Schönheit nur, weil er in ihr den Ausdruck der Schönheit des Geists entdeckt; ferner leugnet Bruno wie Plotin, daß Schönheit in größern oder kleinern Maßen oder in bestimmten Farben und Formen wurzle. Wieweit Bruno in andern Äußerungen noch näher an Grundanschauungen Plotins herankommt, ist in meinem Aufsatz angegeben.

So ist es mehr ein Zufall, daß Bacon bei der Abwehr der Ästhetik schöner Maße mit Plotin übereintrifft. Bruno aber nimmt ausdrücklich die Richtung Plotins auf und bekämpft von ihrem Standpunkt Lieblingsansichten der Renaissance.

Etwa ein Jahrhundert nach Brunos Hingang schließt sich in England Shaftesbury an Plotin an. Er gelangt zu einer Erneuung der Lehre vom „endon eidos". Als „inward form" ersteht die Vorstellung von der geistigen Bedingtheit des Schönen überhaupt wie des Kunstwerks in Shaftesburys ästhetischen Erwägungen. Von ihnen geht sie über in die Kunstanschauung des 18. Jhhs. Herder und der junge Goethe übernehmen sie. Ebenso faßt Shaftesbury die Voraussetzung der organischen Ästhetik, die stoische Ansicht von dem Ganzen, dem „holon", dessen Teile notwendig wie in einem Organismus zusammenhängen, im Sinn Plotins, indem er in Natur wie im Kunstwerk die Vorbedingung solcher Ganzheit einem Geistigen zuschreibt, das die Teile zu einem Ganzen verbindet, im Ganzen wie im Teil sich kenntlich macht. Und auch auf diesen Weg folgen ihm Herder und Goethe.

Von Shaftesbury, den er emsig las, lernte auch Winckelmann. Seine Zergliederungen der Werke antiker Bildhauerei suchen tatsächlich das „endon eidos" zu fassen, die einheitlich geistigbedingte künstlerische Vision, aus der jedes dieser Werke hervorgegangen ist, in Worte zu bringen. Allein auch Winckelmann ist eklektisch genug, um neben solchem engen Anschluß an Plotin noch in seinen Kunstanschauungen Raum zu lassen für die Lehren der klassischen Antike von den Verhältnismaßen der Kunst. Als Darsteller der Geschichte griechischer Kunst mußte er von den Ansichten griechischer Kunstlehre und von ihrer Lehre der schönen Maßverhältnisse nicht nur Kenntnis, er mußte zu all dem auch Stellung nehmen. Wie schwer ihm die Widersprüche wurden, die sich da ergaben zwischen seiner eigenen, plotinisch ins Geistige gewendeten Auffassung und dem klassischgriechischen Streben nach einem Kanon, wird von Carl Justi (Winckelmann und seine Zeitgenossen, 2. Aufl. Leipzig 1898 3, 153 ff.) treffsicher dargetan. Mehr und mehr bekehrte Winckelmann sich zu der Ansicht der klassischen Zeit Griechenlands, weniger und weniger huldigte er einer Kunst, die aus freier geistiger Schöpferlust über Nachbildung der Natur hinausgeht, der Kunst also, die von dem späten Griechentum gefordert wurde. Justi gedenkt (a. a. O. S. 183 f.) dieser Wandlung. Sie nahm Winckelmann den Glauben an Raffaels Wort: „Essendo carestia . . . die belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene nella mente." Ihm begegneten (das bekennt er mehrfach) in der Natur genug Menschen, die ebenso schön waren wie die Geschöpfe der Künstler.

Raffaels Wort in dem Brief an Castiglione bezeugt, daß auch die Renaissance die Stelle von Ciceros „Orator" über den Zeus des Phidias nicht übersehen hat. Wie enge Raffaels Worte mit Ciceros Wendung, aber auch mit Plotins Grundanschauungen zusammentreffen, zeigt mein Aufsatz über Plotin (Vom Geistesleben S. 3 ff.). Doch weit mehr als die Renaissance führte das 18. Jhh. auf dem Wege zu einer Ästhetik von idealistischer Haltung das Wort Raffaels im Munde.

Kant erwähnt in § 17 der „Kritik der Urteilskraft" den Kanon des Polyklet. Er sagt ihm und verwandten Versuchen nach, daß solche Darstellung nicht durch Schönheit gefalle, sondern bloß weil sie keiner Bedingung widerspreche, unter der allein ein Ding dieser Gattung schön sein könne. Kant war sich bewußt, daß die eigentliche künstlerische Leistung durchaus hinausgehen müsse über die Grenzen des Kanonischen, daß sie dort anfange, wo das Kanonische aufhöre. Er wird durch diese Ansicht zum Gegner der klassischen griechischen Kunstlehre. Und wenn er noch hinzufügt, der Kanon enthalte nichts spezifisch Charakteristisches, so nähert er sich auch noch den Verfechtern charakteristischer Kunst. Ist indes Winckelmann wirklich weit von ihm entfernt, wenn er (Justi führt die Stelle 3, 155 an) den Werken der Alten nachsagt, daß sie wie in einer einzigen Schule gearbeitet zu sein scheinen ungeachtet der Verschiedenheit in der Art der Ausarbeitung, und wenn er diese Ähnlichkeit aller antiken Werke zurückführt auf die genauen Bestimmungen der Maßverhältnisse, nach denen die Griechen arbeiteten? Schon daß Winckelmann diese Ähnlichkeit bemerkt, verrät in ihm den Sohn einer neuern und andern Zeit, die im Innersten von einem Kanon des Schönen nichts wissen wollte.

Am besten indes läßt sich die Stimmung, aus der die Gehaltsästhetik des deutschen Idealismus erwuchs, beobachten an den Äußerungen der Sturm- und Drangzeit Herders und Goethes. Der Kampf gegen die Kunstregel war hier das Selbstverständliche. Klopstock kämpft in der „Gelehrtenrepublik" von 1774 diesen Kampf mit. Durchaus gilt es, auch da, wo nicht bloß der Zwang des Kanonischen abgeworfen, wo nicht bloß verneint werden soll, die Ansichten durchzusetzen, die auf Plotin und auf die geistig bestimmte, aus dem Innern geholte Formung des Kunstwerks zielen. Nur soweit im Rahmen solcher Ansicht die stoische Ästhetik Raum hat, wird sie übernommen. Äußere Gestalt des Kunstwerks als notwendiger Ausdruck des ihm innewohnenden geistigen Gesetzes und im Sinn solcher Gesetzlichkeit die volle persönliche Freiheit des Kunstwerks: so lautet das Bekenntnis.

Um so merkwürdiger bleibt, daß die Wendung des jungen Goethe, die ausdrücklich die Lehre von der innern Form aufnimmt, zugleich ein Zugeständnis bildet an eine Ästhetik, die festhält an künstlerischen Formtypen von überpersönlicher Bedeutung. Solche Formtypen, die für ganze Reihen von Kunstwerken galten, liegen weit genug ab von einer Ästhetik der strengen Maße. Aber sie sind nicht in Einklang zu bringen mit der Überzeugung, daß jedes Kunstwerk nur Ausdruck seines persönlichen, bloß ihm eigenen geistigen Gehalts sein soll. Goethes Worte über die innere Form stehen bekanntlich im Anhang zu Heinrich Leopold Wagners Verdeutschung der Kampfschrift des Gesellschaftskritikers und Bühnendichters Louis Sébastien Mercier „Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique" von 1776 (Jub.-Ausg. 36, 115 f.). Goethe verwirft hier und in andern Äußerungen seiner Sturm- und Drangzeit eine strenggeschlossene Form des Dramas, wie Aristoteles sie fordert, also Vorschriften über Länge und Kürze, Einheiten, Anfang, Mitte und Ende des Dramas. Allein er kennt diesmal eine Form, die sich von der des Aristoteles unterscheidet wie der innere Sinn vom äußern. Sie will nicht mit Händen gegriffen, sondern gefühlt werden. Diese „innere Form" begreife alle Formen in sich. Gefühl für solche innere Form lehrt nach Goethe, daß nicht jede

tragische Begebenheit sich zum Drama strecken, nicht jeder Roman zum Schauspiel zerstückeln lasse. „Ich wollte, daß ein guter Kopf dies doppelte Unwesen parodierte und etwa die Äsopische Fabel vom Wolf und Lamme zum Trauerspiel in fünf Akten umarbeitete."

Der Zusammenhang dieser Äußerung mit Plotin und mit dessen Abkehr von der klassischen Ästhetik der Griechen bedarf keines Nachweises. Goethe verwirft alles, was wie äußere Bemessung des Kunstwerks gefaßt werden könnte, und verficht Bedingungen des Kunstwerks, die bloß innerliche Gründe haben. Allein diese innern Formbedingungen gewinnen in Goethes Hand einen neuen Zug, der bei Plotin noch nicht anzutreffen ist. Plotin spricht nur von einer Gestalt, die, durch Geistiges bedingt, im Geist des Künstlers sich bildet, die durch ihren geistigen Gehalt auch das Gesetz ihrer äußern Gestaltung gewinnt. Die Veräußerlichung dieser künstlerischen Vision reicht nach Plotin nicht heran an die Vision selbst. Plotin wirft die Frage gar nicht auf, ob die Vision innerhalb einer einzelnen Kunstgattung oder gar einer Dichtungsart andere Bedingungen habe als in einer andern. Seinen Äußerungen entspräche wohl am besten die Annahme, daß jedes einzelne Kunstwerk sein eigenes Gesetz habe. Zur Verwirklichung dieses Gesetzes kann sich der Künstler immerhin der Mittel der Maßästhetik bedienen. Sie bleiben jedoch für Plotin etwas Untergeordnetes, Zweites, Nebensächliches. Von den Grenzen, die zwischen verschiedenen Gruppen künstlerischer Betätigung von andern, zumal von Aristoteles festgesetzt werden, verlautet bei Plotin keine Silbe. Als ob die Seiten der „Poetik" des Aristoteles, die sich mit dem Unterschied von Epos und Drama, von Tragödie und Komödie beschäftigen, überhaupt nicht da wären.

Goethe bekämpft Aristoteles und in demselben Atem gibt er doch wichtige Unterschiede von Epos und Drama zu, erblickt sogar in der rechten Beobachtung der Grenzen, die zwischen Epos und Drama bestehen, eine unerläßliche Bedingung des dichterischen Schaffens. In dieser Forderung unterscheidet er sich von Aristoteles bloß an einer einzigen, allerdings sehr wichtigen Stelle. Er denkt nicht daran, die Grenze für den Verstand zu verdeutlichen, bestimmt sie nicht durch Mittel des Verstandes. Er überläßt die Entscheidung dem Gefühl.

Vor Jahren versuchte ich (Jub.-Ausg. 36, XXVIII ff.) den Nachweis, daß Goethe den Begriff der innern Form von Shaftesbury übernommen habe. Ich führte Stellen aus Shaftesburys Gespräch „The Moralists" und aus seiner Schrift „A notion of the historical draught or tablature of the judgement of Hercules" an, die von der „inward form" berichten. Ganz wie Plotin fragt Shaftesbury im ersten Fall: „Was ist ein bloßer Körper, wär's auch ein menschlicher, wenn die innere Form ihm fehlt, wenn der Geist ungestalt oder unvollkommen ist wie bei einem Idioten oder Wilden?" Von künstlerischer Gestaltung ist hier überhaupt nicht die Rede. Plotinisch wird zur Voraussetzung der äußern Erscheinung eines Menschen sein geistiger Gehalt erhoben. An der zweiten Stelle geht Shaftesbury weiter aus dem Gebiet des Naturschönen in das künstlerische. Die rechte Erfassung der innern Form eines Menschen gilt ihm hier für die unerläßliche Voraussetzung rechter Formung der äußern Gestalt: „Wo ein wahrer Charakter bestimmt angegeben und die innere Form richtig und genau geschildert ist, da muß notwendig die äußere Form sich nach ihm bequemen." Der Künstler erhält hier lediglich den Rat, keinen Menschen gestalten zu wollen, ehe dessen geistiges Verhalten erfaßt und eindeutig bestimmt ist. Es scheint fast, als habe der Künstler, sobald diese Bedingung erfüllt sei, keine technischen Schwierigkeiten weiter zu überwinden, als müsse damit der volle künstlerische Ausdruck gegeben sein. Doch derselbe Shaftesbury, der die Technik hier ganz zu übersehen scheint, zielt doch in den umfänglichen Darlegungen über die Möglichkeit, den Vorgang der Wahl des Herkules in ein Gemälde umzusetzen, so unbedingt auf eine saubere

Trennung der erzählenden und der malenden Ausdrucksform, daß sein Aufsatz fast Stelle für Stelle neben wichtige Äußerungen von Lessings „Laokoon" hat gelegt werden können. Sicherlich hat vor Mendelssohn und Lessing kein zweiter so genau und so systematisch bestimmt, was nur der Erzählung, was nur dem Gemälde zugänglich ist, was Erzählung nicht erbringen kann und was besonders dem Gemälde unausdrückbar bleibt bei der Darstellung eines Vorgangs.

Wenn Goethe wirklich Shaftesburys Aufsatz gelesen hatte, so fand er hier gleichmäßig berücksichtigt eine fast einseitig plotinische Bevorzugung der innern Bedingungen des Kunstwerks und wenn schon nicht die Maßbestimmungen des antiken Klassizismus, so doch dessen Neigung zu festen Grenzen zwischen den verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der Künste.

Und gerade dies Zweite kam einer Neigung entgegen, die wie Herder auch Goethe eigen war. Beide suchen in der Fülle der Erscheinungen das Typische zu erfassen. Im Anhang zu Mercier spricht Goethe bloß von einem Erfühlen des Gegensatzes der beiden Typen Epos und Drama. Er ging auf dem Gebiet der Natur wie auf dem der Kunst bald weiter zu begrifflicher, ja zu anschaulicher Feststellung des Typischen. Dort gelangte er zur Urpflanze, hier leistete er sein Höchstes, als er Erwägungen, die er vereint mit Schiller angestellt hatte, zusammenfaßte in dem inhaltreichen, immer noch fruchtbaren Aufsatz über epische und dramatische Dichtung (Jub.-Ausg. 36, 149 ff.).

Herder hingegen war schon vor Straßburg im Sinn seiner Typenlehre mit Lessing auf dessen eigenstem Gebiet in Wettbewerb getreten und hatte versucht, das Typische der einzelnen Künste noch schärfer in Begriffe umzusetzen, noch genauer zu sondern als Lessing. Er ging über Lessings „Laokoon" hinaus, gewann zugleich einen andern Standpunkt, indem er grundsätzlich die Unterschiede der Sinne des Menschen zur Scheidung der Künste heranzog. Von solchem Sensualismus aber war damals der Weg nicht weit zu bloßer Gefühlsästhetik.

Goethes und Herders Typenlehre setzte sich fort in Arbeiten Schillers und der Frühromantik. Was da erstand, bedeutet immer noch die letzten großen Gewinne einer Ästhetik, die nicht völlig die Gestalt dem Gehalt aufopfert. Wohl bleibt der Mittelpunkt aller ästhetischen Überzeugung des Hochklassizismus und der Frühromantik die Lehre vom einheitlichen künstlerischen Organismus in ihrer Vertiefung durch Plotin. Doch über diese Lehre, die dem Künstler eine hohe Aufgabe vorschreibt, ihm aber wenig über deren technische Erfüllung sagt, schreiten Goethe, Schiller und die Romantiker gern hinaus zur Erfassung auch technischer Verwirklichungsmöglichkeiten. Wo die philosophische Ästhetik des deutschen Idealismus bei ihnen in die Lehre ging, gelangte sie nicht zu einer Unterschätzung der äußern Gestalt des Kunstwerks. Allein gerade die großen deutschen Philosophen überließen es dem Hegelianer von einst F. Th. Vischer, die ästhetischen Einzelarbeiten der Klassiker einigermaßen zu berücksichtigen. Selbst Schelling blieb bei bloßer Verfechtung des Grundsatzes organischer Ästhetik stehen, vertrat ihn freilich so kraftvoll, daß er lange Zeit für den eigentlichen Schöpfer der organischen Ästhetik gelten konnte. Wer indes heute, anknüpfend an Herbarts Wünsche, die künstlerische Gestalt des Dichtwerks wieder genauer ergründen will, kann immer noch von Goethe und Schiller und von der Frühromantik manches lernen, mögen sie ihm auch lange nicht alles vorweggenommen haben. Im spätern 19. Jhh. sind nur einige wenige Dichter diese Wege mit Erfolg gegangen, voran Otto Ludwig.

Verschiedenste Ansichten über das Verhältnis von Gehalt und Gestalt des Kunstwerks sind in diesem kurzen geschichtlichen Überblick zu verzeichnen gewesen. Es gilt, sie jetzt zu sondern.

Äußerste Enden in solcher Betrachtung wären: der Gehalt bedeutet alles, die Gestalt nichts; und umgekehrt die Gestalt bedeutet alles und der Gehalt nichts. Weder die eine noch die andere Ansicht darf einer der Parteien unbedenklich zugeschrieben werden. Ganz gewiß fällt auch für Plotin die Gestalt ins Gewicht. Und daß der Gehalt gar nicht in Betracht komme, mag wohl kaum die Überzeugung der unbedingtesten Maßästhetiker klassischen Griechentums gewesen sein. Doch sogar die deutsche idealistische Philosophie nimmt von der Gestalt Kenntnis, wenn sie auch in ihr bloß die notwendige Außenseite des Gehalts erblickt.

Gefährlich wird der eine wie der andere Standpunkt nur dann, wenn er die Seite, die ihm minder wichtig ist, für eine so selbstverständliche Beigabe hält, daß er sie völlig jeder nähern Betrachtung entzieht. Griechische Maßästhetik durfte den Gehalt wie etwas Selbstverständliches nur so lange unerwähnt lassen, als sie noch nicht volle Selbstbesinnung über das Schaffen des Künstlers durchzuführen vermochte. Sobald indes einmal erklärt war, daß der Gehalt für die Gestalt alles bedeute, setzte sich unbedingtes Zurückgreifen zu den Maßvorschriften der klassischen Griechen dem Einwand aus, es wolle geflissentlich übersehen, was vom klassischen Griechentum wohl auch irgendwie gefühlt, nicht aber in unzweideutige Worte umgesetzt worden war. Umgekehrt darf den unbedingten Gehaltsästhetikern vorgeworfen werden, daß sie eine Einseitigkeit vertreten, die für sich Plotin nicht in Anspruch nehmen darf. Denn Plotin betont die Bedeutung des Gehalts für die Gestaltung stark genug, läßt indes der technischen Ausführung das Recht, sich der altgeheiligten Maßvorschriften zu bedienen, wenn nur dabei der Ausdruck des Gehalts nicht zu kurz kommt.

Der Gehaltsästhetiker irrt, wenn er annimmt, er gewähre der künstlerischen Gestaltung genug Ehre, indem er sie für die selbstverständliche, ja für die notwendige Außenseite des Gehalts gelten lasse. Wie wenig von Selbstverständlichkeit hier die Rede sein kann, verrät unter anderm das Verhalten Schillers in dem Augenblick, als er von ästhetischer Spekulation sich zurück zu dichterischem Schaffen wandte und bereit war, alle Erkenntnisse der Elementarästhetik (so drückte er sich aus) hinzugeben für Handwerksgriffe der Kunst. Tatsächlich führte ihn solche Einsicht zu den wertvollen Ergründungen dichterischen Gestaltens, die besonders in seinem Briefwechsel mit Goethe untergebracht sind. Der Kenner weiß, wie sehr in diesen Analysen des dichterischen, zumal des dramatischen Schaffens die großen Gesichtspunkte der elementarästhetischen Arbeiten Schillers sich durchsetzen. Gleichwohl hieße es die Leistung, die auf dem Gebiete der Poetik Schiller nach der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung noch zu erbringen hatte, beträchtlich unterschätzen, vor allem aber die Mühe, die von Schiller an diese Leistung gewendet ward, wenn man in ihr bloß die selbstverständlichen Folgerungen aus seinen elementarästhetischen Überzeugungen erblickte.

Die Wendung, künstlerische Gestalt sei der notwendige Ausdruck des Gehalts, bleibt unfruchtbar, solange die Art solcher Notwendigkeit nicht irgendwie bestimmt ist. Einer der Versuche, diese Notwendigkeit zu versinnlichen, liegt in der organischen Ästhetik vor. Shaftesbury erklärt an einer wichtigen, von mir in der Schrift „Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe" (Leipzig und Berlin 1910) ausführlich gewürdigten Stelle seines „Soliloquy", der Dichter schaffe gleich dem obersten Werkmeister oder gleich der allgemeinen bildenden Natur ein Ganzes, wo alles miteinander im Zusammenhange, in richtigen Verhältnissen steht und wo die Bestandteile gehörig untergeordnet sind. Gleiche Gesetzlichkeit also in Dichtung und Natur. Die Gestalt des Dichtwerks ebenso notwendige Folge seines Gehalts, wie in der Naturerscheinung sich mit gesetzlicher Notwendigkeit die Gestalt aus den Bedingungen ihrer Gattung ergibt. Diese Ansicht, die von den Stoikern, von Platon und von Aristoteles kommt,

die bei Shaftesbury auch schon gedacht ist im Sinn von Plotins enger Verkettung der Gestalt mit dem Gehalt, wurde von Herder, Goethe und der Romantik weitergetrieben. Sie ist vielleicht wirklich die tiefsinnigste und künstlerisch feinfühligste Lehre vom Schaffen des Dichters (wie aller Kunst). Aber gewarnt durch die Übergriffe, die im 19. Jhh. auf geistigem Gebiet die Naturwissenschaft sich gestattete, legen wir heute den Finger auf ihre schwache Stelle. Wir heben jetzt den gewaltigen Unterschied von Natur- und Geisteswissenschaft stark hervor. Gesetz bedeutet dort etwas ganz anderes als hier. Das Gesetz der Natur wirkt sich in unzähligen Erscheinungen immer wieder von neuem aus. Solche Wiederkehr meinten die Organismusästhetiker nicht, als sie von dem innern Gesetz des Kunstwerks sprachen. Sie meinten nicht ein allgemein gültiges, sondern ein ganz persönliches Gesetz. Schon bei Plotin darf angenommen werden, daß er jedem Kunstwerk sein eigenes „endon eidos" zugestand, daher auch eigene und einmalige Rechte des Ausdrucks diesem „endon eidos" zuerkannte. Ihre letzte Höhe erstieg die Lehre vom Eigenrecht des Kunstwerks, von dessen Einmaligkeit und mithin auch von der Einmaligkeit seines künstlerischen Gesetzes in der Romantik, aus deren Mitte heraus Schleiermacher noch für das sittliche Verhalten dasselbe Eigenrecht der Persönlichkeit forderte.

Im strengen Sinn dieser Einmaligkeit und dieses Eigenrechts des Persönlichen dürfte das Kunstwerk auf alle Gestaltungsmöglichkeiten verzichten, die schon einmal von Kunstwerken verwertet worden sind. Es dürfte die Kunst wie etwas ganz neues anfangen. Wirklich hat man mit Bewußtsein dergestalt zu schaffen versucht. Und es sind unverächtliche Kunstwerke auch auf solchem Weg erstanden, zumal geschaffen von deutscher Künstlerhand. Zugleich tat solche Betonung des Rechts der Persönlichkeit einem unfruchtbaren Dilettantismus Tür und Tor auf. Er meinte nach seinem eigenen Gesetz zu gestalten und hatte tatsächlich kein solches Gesetz gefunden, geschweige denn fest erfaßt und beim Schaffen verwirklicht.

Shaftesbury aber und auch Goethe oder Herder dachten freilich, wenn sie das Gesetz der Natur im künstlerischen Schaffen wiederfanden, nicht ausschließlich an das einmalige Gesetz des einzelnen Kunstwerks. Wenn der Baum nach einem Gesetz sich bildet, das für unzählige andere Bäume ebenfalls gilt, so hat das einzelne Drama lange Reihen von Verwandten, ebenso die einzelne Erzählung, das einzelne lyrische Gedicht, das einzelne Werk einer der bildenden Künste usw. Es bleibt immer noch ein Unterschied zwischen dem Naturgesetz, das den Baum und die Bäume gleichmäßig bestimmt, und dem künstlerischen Gesetz, das in dem einzelnen Drama wie in vielen andern Dramen waltet. Aber einigermaßen vom Standpunkt des Einmaligen im Kunstwerk geht ab, wer erwägt, was dem Drama überhaupt, nicht bloß dem einzelnen Drama taugt. Daß Shaftesbury, Herder, Goethe, daß selbst die Frühromantik solches erwogen hat, war hier schon zu melden. Und so kann mit Recht gefolgert werden, daß selbst für organische Ästhetik die Möglichkeit durchgehender Eigenheiten und Kennzeichen ganzer Reihen von Kunstwerken besteht. Wer indes solche Möglichkeit zugibt, der darf auch nicht widersprechen, wenn von allgemeingültigen oder wenigstens für viele Erscheinungen gültigen Bestimmungen der künstlerischen Gestalt die Rede ist, wenn also neben dem bloßen Ausdruck des persönlichen Gehalts in der Gestalt des Kunstwerks noch etwas angesetzt wird, was diesem Kunstwerk mit andern gemein ist. Von solchen überindividuellen Merkmalen der künstlerischen Gestalt ist der Weg gar nicht mehr weit zu feststehenden Maßen des Kunstwerks.

Es liegt so nahe, von Zahlenmystik zu reden, wenn der Kanon des Polyklet in Frage steht oder gar die Lehre vom goldenen Schnitt. Wirklich scheint dem Gedanken, daß ein hoher geistiger Inhalt seinen Ausdruck suche in einer ihm genügenden, ihm ebenbürtigen Gestalt,

nichts herber zu widersprechen als die Annahme solcher Verhältnisziffern, dann aber der wiederholten Verwertung dieser Ziffern an einer Reihe von Kunstwerken. Nur übersehe man nicht, daß wer immer ein Drama in fünf Aufzügen aufbaut, um nichts weniger altüberkommene und altbewährte Verhältniszahlen nützt. Ferner aber fügt sich der Dichter eines Sonetts noch viel unbedingter einem vorhandenen Schema, fügt sich ihm vielleicht noch unbedingter und vor allem fühlbarer als der Maler oder Bildhauer, der für sein Werk den goldenen Schnitt verwertet und nach dessen Verhältnismaßen es als Ganzes oder in seinen Einzelheiten aufbaut.

Die Gehaltsästhetiker, die hohnlachen über äußerliche Formungsmaßstäbe von der Art des Kanons oder des goldenen Schnitts, dürften folgerichtig kein Sonett, keine horazische Odenform, kaum ein irgendwie ziffermäßig geordnetes Ganze metrischer Art anerkennen. Ihnen dürfte nur ganz freie Rhythmik genügen, wie Klopstock, Goethe, Hölderlin, dann neuartig fortschreitend Arno Holz sie bieten. Ebenso dürfte es für sie keinen Begriff des Dramas oder des Epos geben. Die Typen, die noch für den jungen Goethe wie für Herder trotz aller Abkehr von überindividuellen Grundsätzen des künstlerischen Gestaltens bestanden und Wert hatten, müßten aufgegeben werden.

Völliger Relativismus, der alle Abgrenzung innerhalb der Erscheinungen ablehnt, käme heraus. Gegen solchen Relativismus braucht heute wohl nichts mehr gesagt zu werden. Und wär's auch nur, weil die Notwendigkeit von Ordnungsbegriffen auf dem Feld der Wissenschaft heute kaum bestritten werden dürfte, also auch nicht auf dem Feld der Wissenschaft, die sich mit den Schöpfungen von Künstlern beschäftigt.

Dieser Wissenschaft aber ergibt sich aus meinen Darlegungen: Erstens die Notwendigkeit, die verschiedenen und zum Teil gegensätzlichen Annahmen über das Verhältnis von Gehalt und Gestalt, die im Lauf der Zeit sich eingestellt haben, bei geschichtlicher Würdigung der Kunst im Auge zu behalten. Man kann Kunst und deren Formwillen bloß dann ganz verstehen, wenn erkannt ist, aus welcher Fassung des Problems von Gehalt und Gestalt sie erwächst, ob also ein Kunstwerk einer Welt entstammt, die dem Gehalt die Gestalt oder der Gestalt den Gehalt preiszugeben gewillt ist oder aber beiden ihr Recht werden läßt.

Zweitens ist in systematischer Erörterung des künstlerischen Schaffens nicht ein für allemal sei's Gehalt-, sei's Gestaltsästhetik zu treiben, sondern auch hier der Zweipoligkeit ihr Recht zu lassen. Zwei Möglichkeiten des künstlerischen Formens ergeben sich alsbald. Der einen ist es wichtiger, Griffe zu üben, die längst geübt worden sind; sie arbeitet mit Maßen, die etwas wie Allgemeingültigkeit beanspruchen. Die andere wehrt sich gegen feststehende Verhältnisbegriffe. Sie wird daher leicht den Eindruck der Formlosigkeit wecken. Formwille aber herrscht auch in ihr. Schwerer freilich ist es, der Züge solcher Form begrifflich habhaft zu werden.

Der Gegensatz von Gestalt- und Gehaltästhetik ist nicht die Ausgeburt kunstfremder Denker, die in die Enge ihrer Gesichtspunkte reiches Leben einzwängen wollen. Er entspricht vielmehr einem Gegensatz im künstlerischen Schaffen. Die Künstler selbst lassen sich in zwei Typen einreihen, deren einer den größern Wert auf die selbständige Bedeutung der Gestalt legt, während der andere vor allem einen wertvollen Gehalt irgendwie zum Ausdruck gelangen lassen will und alle Griffe eines festgeprägten Ausdrucks verschmäht, die dem Gehalt seine freie Entfaltung beeinträchtigen könnten.

Die seelischen Voraussetzungen dieses Bedürfnisses nach Ungebundenheit können durchaus verschiedener Art sein. Einmal mag es darauf zielen, Geistiges, ja geradezu Denkergebnisse ungehindert zu ihrer Äußerung gelangen zu lassen. Ein andermal wehrt sich ein mächtiger Gefühlsdrang gegen die Hemmungen, die durch eine strenge Beobachtung von Gestaltungs-

grundsätzen sich bieten. Ein drittes Mal fürchtet eindringliche Abspiegelung der Welt oder tief sich einbohrendes Einfühlen ins Leben, durch die festen Striche eines vereinheitlichenden und vereinfachenden Gestaltens die besten Ergebnisse seines Strebens zu vernichten.

Längst besitzt man Wortpaare für diese verschiedenen Voraussetzungen des Gegensatzes einer Kunst, die mehr Gewicht legt auf Führung der Linien, und einer Kunst, die sich gegen feste Formung wehrt. Und zwar waren solche Wortpaare zunächst aus den Gegensätzen dichterischen Verfahrens geholt und zu deren näherer Erfassung bestimmt worden. Naive und sentimentalische Dichtung, Apollinisches und Dionysisches, sogar Realismus und Idealismus des Dichters waren geläufige Fachausdrücke, ehe an Werken der bildenden Kunst die verwandten Gegensätzlichkeiten zu begrifflicher Bestimmung gelangten. Doch allmählich nahm im Verlauf des 19. Jhhs. die bildende Kunst immer kräftiger wenn nicht überhaupt die Führung unter den Künsten, so doch das Vorrecht der Prägung ästhetischer Ausdrücke für sich in Anspruch. Wirklich sind ja die polaren Gegensätze des künstlerischen Schaffens an Werken der bildenden Kunst viel rascher zu erkennen, viel unzweideutiger festzusetzen. So ging auch auf die Erforschung der bildenden Kunst über, was im Zeitalter der deutschen Klassiker und Romantiker von den Erforschern der Dichtung getrieben worden war: die Feststellung künstlerischer Grundbegriffe.

In jüngster Zeit erbrachte kunstgeschichtliche Forschung sogar ungemein viel Wertvolles für die Bestimmung der polaren Gegensätze künstlerischen Schaffens. Kann da der Erforscher von Dichtungen nur dankbar lernen, so wurde ihm für den Gegensatz der Form, die ein für allemal besteht und in ungezählten Einzelfällen zu immer gleicher Anwendung gelangt, und der Form, die sich einzig und allein dem persönlichen Inhalt eines einzelnen Kunstwerks anpaßt, zuletzt das Aufschlußreichste wohl bei Gelegenheit eines Malers, aber nicht von einem Kunsterforscher gesagt, sondern von einem Philosophen. Georg Simmels Werk über Rembrandt möchte durch tiefgehende Ausschöpfung dieses Gegensatzes das Wesen Rembrandts ergründen. Selbstverständlich tritt Rembrandt auf die Seite der Form, die nicht in vielen Werken sich gleichmäßig durchsetzt, sondern jedem Werk sein persönliches Gepräge läßt.

Rembrandt also ein Träger organischen Gestaltens, einer aus der Nachfolge Plotins, ein Vorkämpfer der Kunst, die nicht feste Maßverhältnisse erstrebt, sondern dem seelischen Inhalt die ihm gerechte, nur für ihn geltende Gestalt leiht. Simmel bringt durch alles, was er bei Gelegenheit Rembrandts sagt, die alten Vorstellungen von einer Gehaltsästhetik zu ganz neuen Erfassungsmöglichkeiten. Niemand wird heute noch behaupten wollen, daß für Rembrandt die technische Veräußerlichung seiner Werke Nebensache gewesen sei. Aber die Gestalt, die er ihnen, ein Meister gerade der eigentlichen Mittel des Malens, gab, steht polar entgegen der Gestaltungsart, die in festen Maßverhältnissen oder auch in lockendem Farbenreiz die eigentlichen Bedingungen des Gemäldes erblickt. Rembrandt wird durch Simmel zum wahren Verwirklicher von Plotins Ästhetik. Plotin also scheint vorausgeahnt zu haben, was nach Jahrtausenden ein Sohn Hollands in künstlerische Tat umsetzte.

Simmel erblickt in Rembrandt den typischen germanischen Maler. Er findet gerade in den Zügen, die das eigentliche Wesen Rembrandts ausmachen, das Germanische wieder, einen germanischen Formwillen, der für Simmel ebenso in Shakespeare besteht. Daß Plotin dem Germanen Wesentliches von dessen Lebensgefühl vorerlebt hat, wird längst angenommen. Von Plotin zur deutschen Mystik geht ein Weg, der in seinen Haltepunkten heute klargestellt ist. Und über die Mystik hinaus bis zu Hegel und weiter läßt sich Verwandtschaft mit Plotins Lehre immer wieder festsetzen, wenn germanisches Wesen nach Selbsterkenntnis ringt.

Ganz neue Wendung nimmt da die Erforschung des Gegensatzes von Kunst des Gehalts und Kunst der Form, dann der beiden Ästhetiken, die solchen Künsten entsprechen. Ist vielleicht wirklich die Richtung, die allen Wert dem Gehalt zubilligt, als besonders germanisch zu bezeichnen? Simmel legt nahe, daß wie klassische Antike auch alle romanische Kunst der Gestalt das Vorrecht lasse. Deutsche Ästhetik zählt wohl die meisten Bekämpfer solchen Formwillens, während in romanischer Ästhetik wie in klassisch griechischer entgegensetztes Verhalten herrscht.

Zu allen andern schweren Aufgaben, die sich aus der Frage nach Gehalt und nach Gestalt des Kunstwerks ergeben und nach deren innerm Zusammenhang, tritt mithin noch eine neue: Spielen in diese Zusammenhänge auch die Gegensätze der Völker hinein? Muß also Lehre von der Seele der Völker herangeholt werden? Drängt sich hier vielleicht trotz allem eine seelische Bedingtheit auf, die noch auf den höchsten Höhen künstlerischen Formens und künstlerischer Selbstbesinnung sich gesetzgebend fühlbar macht? Sind Goethe und Herder, wenn sie die organische Ästhetik durchführen, bloß Erfüller eines Wunsches, der ihnen als Deutschen eingeboren ist?

Alle diese Fragen verlangen Beantwortung, wenn über Gehalt und Gestalt etwas Erschöpfendes gesagt werden soll. Schon aber kündet sich an, daß, wer neben dem Gehalt auch der Gestalt des Kunstwerks ihre rechte Beachtung und Betrachtung erkämpfen will, besonders auf dem Boden der Dichtkunst, den Kampf aufzunehmen hat mit einer Ansicht, die zumal dem Deutschen eigen und lieb ist. Er kann in solcher Auseinandersetzung mit einem Grundzug deutscher ästhetischer Selbstbesinnung heute nichts Wichtigeres und Notwendigeres leisten als den Nachweis, wieweit auch eine Gestalt, die vor allem und ohne Hemmnisse den Gehalt ausdrücken will, immer noch greifbare Züge der Formung an sich hat und nicht völlig sich dem Grundsatz gewollter Formlosigkeit — wie man das nennt — unterwirft.

VII. STOFF.

Mit Georg Simmel wurden oben (S. 27 f.) zwei Wege gekennzeichnet, die vom Erlebnis des Kunstwerks weiterführen zu dessen Zergliederung. Auf dem einen wird, um das Kunstwerk einzuordnen in die Entwicklung der Kunst, nachgewiesen, wieweit es geschichtlich bedingt ist. Auf dem zweiten Weg werden die Wirkungsmittel des Kunstwerks bestimmt, Straffheit oder Lockerung der Form, Schema der Komposition, Ausnutzung der Raumdimensionen, Farbengebung, Stoffwahl und anderes.

Neben beiden Wegen kennt Simmel noch einen dritten, der dem Erlebnis noch gerechter wird, den Weg der — wie Simmel es nennt — philosophischen Betrachtung.

Von diesen drei Wegen ist hier bisher der erste, der geschichtliche, untersucht worden. Seine Gefahren, der falsche Gebrauch, der mit ihm getrieben wird, die Irrtümer, zu denen er verleitet, die unberechtigten Ansprüche an die Gewißheit seiner Ergebnisse, all das ist erörtert. Als stärkstes Hemmnis, zugunsten des zweiten Wegs den ersten vorsichtiger zu beschreiten, ergab sich die tiefeingewurzelte Vorstellung, alles Prüfen der Wirkungsmittel des Kunstwerks veräußerliche das Erlebnis. Es kümmere sich um selbstverständliche Ausdruckseigenheiten des Gehalts, während es doch versäume, in dem Gehalt des Kunstwerks die wichtigste Voraussetzung des Erlebens von Kunstwerken anzuerkennen. Es wolle angeblich das Wesen des Kunstwerks ergründen, opfere indes Wesentliches dem Unwesentlichen auf.

Schon dürfte aus dem bisher Vorgebrachten klar geworden sein, daß ich nicht beabsichtige, rein formalistisch vorzugehen und dem Gehalt des Kunstwerks neben dessen Gestalt sein Recht zu nehmen. Endziel ist mir, in der Gestalt den Ausdruck des Gehalts, im Gehalt die Voraussetzung der Gestalt zu entdecken. Allein weil zumal deutsche Forschung für die begriffliche Bestimmung der Gestalt von Dichtungen nur sehr wenig geleistet hat, muß vor allem ausführlicher von den verschiedenen Zügen der Gestalt gesprochen werden und von den Mitteln, diese Züge in Begriffe umzusetzen.

Rasch wird sich dabei herausstellen, daß jede Erörterung der Gestalt von Dichtwerken sofort auch vom Gehalt zu reden hat. Ja sogar die philosophische Betrachtung des Kunstwerks erschließt sich in Simmels Sinn bald, wenn einmal die Möglichkeiten der Formung in vertiefter Weise erfaßt werden.

Sauberste Sonderung der Begriffe ist allerdings erstes Gebot.

Von Gehalt und Gestalt eines Kunstwerks pflegen wir dessen Stoff zu trennen. Selbst Lipps, der doch aus Angst vor dem Formalismus das im Kunstwerk Geformte und Gestaltete den Inhalt des Kunstwerks nennt, scheidet von solchem Inhalt das Sujet, den Vorwurf, das also, was die Überschrift oder das Programm (vgl. oben S. 144) besagt.

Der alte Goethe beklagte (Jub.-Ausg. 38, 268), daß das Was des Kunstwerks die Menschen mehr interessiere als das Wie. Die Frage „Woher hat's der Dichter?" gehe auch nur auf das Was. Immer noch klammert sich die große Mehrzahl an das Stoffliche von Dichtungen, klammert sich vielleicht noch emsiger daran als in der Zeit Goethes. Vieles, was hier zu sagen

war und zu sagen sein wird, kämpft gegen die stoffliche Auffassung des Kunstwerks. Um so nötiger ist, wenigstens an dieser Stelle auch einmal die Bedeutung des Stoffs für das Kunstwerk zu berücksichtigen. Es geht wirklich nicht an, schlechthin Gestalt und Gehalt als das zu fassen, was der Dichter zum Stoff hinzufügt, und den Stoff dabei wie etwas Zufälliges und Gleichgültiges hinzustellen, wie etwas, das für die Bedeutung des Kunstwerks gar nicht in Betracht kommt, wofür der Dichter vor allem keine Verantwortung hat.

Soll wirklich nochmals ausdrücklich gesagt werden, daß das Schaffen des Dichters mit der Wahl des Stoffs einsetzt? Auf welchem Wege er zu dieser Wahl gelangt, ist hier, wo es sich nicht um die Entstehung des Kunstwerks, sondern um dessen Wirkungsform handelt, nicht zu fragen. Doch die Stoffwahl ist noch dann von Bedeutung, wenn im Glauben an das Wort „L'art pour l'art" jeder Stoff für künstlerisch verwertbar und daher künstlerisch wertvoll gilt. Wer im strengsten Sinn dieses Worts oder auch nur, um nicht vor dem Trivialen zu fliehen, einen Stoff von geringem ästhetischen Reiz aussucht, bezeugt durch diese Wahl immer noch besondere Absichten, die mit dem Stoff verknüpft sind. Um aber ein naheliegendes Beispiel aus dem Umkreis deutscher klassischer Dichtung zu nennen, das in die Schicht menschlich und künstlerisch wertvollster Stoffe hinaufreicht, sei auf das Schicksal von Goethes werdendem „Faust" hingewiesen. In den letzten Frankfurter Jahren stand der Fauststoff bei Goethe im Wettbewerb mit den Stoffen Mohammed, Prometheus und Ewiger Jude, anderer Pläne zu geschweigen, die ungefähr gleichzeitig mit „Faust" in Goethe sich ankündigten. In dieser frühen Zeit ergaben sich nur mehr oder minder große Bruchstücke für alle vier Stoffe. Goethe kehrte später mit der Absicht, sie auszugestalten, auch noch zu andern von diesen Stoffen, nicht bloß zu Faust zurück. Tatsächlich ist nur „Faust" zum Abschluß gelangt. Hätte indes nicht zuerst Schiller und viel später Eckermann Goethe dringlichst um Beendigung des „Faust" gebeten, das Werk wäre unvollendet geblieben. Heute weiß jeder, welche Bedeutung gerade die Wahl des Fauststoffs besaß. Ein Prometheus oder ein Ewiger Jude von Goethe hätte schwerlich die beherrschende Bedeutung des „Faust" gewonnen. Was wäre uns Goethe, wenn er nicht zuletzt dem „Faust" ein Vorrecht über die andern Frankfurter Bruchstücke gegeben hätte?

Es geht überdies auch nicht an, die Tat des Dichters bloß in den Veränderungen zu suchen, die er an einem überkommenen Stoffe vornimmt. Schon war hier einmal zu bemerken, daß sein Schaffen sich noch in dem Teil des Stoffs fühlbar macht, den der Dichter unverändert läßt. Ein einfaches Abziehverfahren, das dem Ganzen der Dichtung die quellenechten Teile gegenüberstellt, reicht nicht aus. Nochmals sei (vgl. oben S. 52) auf Schillers „Tell" verwiesen. Es war ebenso Schillers künstlerische Leistung, die Vorlage zu überholen, wie ihr einzelne Züge in genauem Anschluß zu entnehmen. Das Recht, einer Quelle, und wäre sie selbst auch Dichtung von künstlerischer Gestalt, einzelnes zu entnehmen, beanspruchte Goethe ausdrücklich für sich. Leider ist die wichtige Äußerung Goethes bloß in der unzuverlässigen, mindestens ungenauen Überlieferung Eckermanns erhalten. Am 18. Januar 1825 erklärte Goethe: „Was da ist, das ist mein . . ., und ob ich es aus dem Leben oder aus dem Buche genommen, das ist gleichviel, es kam bloß darauf an, daß ich es recht gebrauchte." Konnte Goethe unzweideutiger verraten, daß er auch in rechter Verwertung von Zügen, die mehr oder minder genau den gedruckten Quellen entnommen sind, eine künstlerische Leistung erblickte? Er gestand andern gleiches Recht zu. Er lobte Walter Scott, der (in „Kenilworth", Kapitel 7) eine Szene des „Egmont" mit Verstand benutzt hatte. Fraglich blieb ihm allerdings, ob Scott mit ebensoviel Weisheit Mignon in einem andern Romane („Peveril of the Peak",

Kapitel 16ff.) nachgebildet habe. Im verwandelten Teufel von Byrons „Manfred" sah Goethe einen fortgesetzten Mephisto; hätte Byron aus origineller Grille ausweichen wollen, so hätte er's — meinte Goethe — schlechter machen müssen. Umgekehrt gestand Goethe zu, daß sein Mephisto ein Lied von Shakespeare singe. „Warum sollte ich mir die Mühe geben, ein eigenes zu erfinden, wenn das von Shakespeare eben recht war und eben das sagte, was es sollte?" Auch auf die Ähnlichkeit der Exposition des „Faust" (des Prologs im Himmel) mit dem Buch Hiob wies Goethe hin, im vollen Bewußtsein, daß er sich an das Buch Hiob angeschlossen hatte und anschließen durfte.

Unbedingter gewiß gehört der Stoff zu der Leistung des Dichters, wenn er frei erfunden ist. Nur überschätze man die Möglichkeiten der freien Erfindung nicht. Die Schöpfung der Phantasie des Künstlers ist, soweit ein neuer, noch nie gebrauchter Stoff erbracht wird, oft viel gebundener, als man anzunehmen gewohnt ist.

Zu trennen ist Dichtung, die auf Vorliegendem aufbaut, fast möchte ich sagen auf Gedrucktem, und Dichtung, die unabhängig ist von gedruckter Vorlage. An erster Stelle kann die Vorlage noch künstlerisch ungeformt sein oder auch schon von einem Dichter gestaltet. An zweiter Stelle kann entweder etwas dem Leben abgelauscht werden oder willkürlicher Erfindung entstammen. Oben (S. 53) ist schon gesagt, daß solche willkürliche Erfindung vor Goethe dem Dichter wie etwas Selbstverständliches zuerkannt zu werden pflegte. Es war landläufige Vorstellung vom Dichten, daß die Phantasie nur aus ihren eigenen Schätzen zu schöpfen brauche, ohne sich um die Wirklichkeit zu kümmern. Goethe band schon früh, sobald er sich über die Arbeit des Künstlers aussprach, den Künstler an die Natur. Im Abschnitt „Stil" des Aufsatzes „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" (Jub.-Ausg. 33, 56f.) erklärte er dann, der Stil ruhe als höchste Stufe künstlerischen Ausdrucks im Gegensatz zu einfacher Nachahmung der Natur und zu Manier „auf den tiefsten Grundsätzen der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen". Wie aus dieser Ansicht Goethes die Vorstellung sich ergab, der Künstler schaffe wie die Natur, sein Werk habe dieselbe innere Gesetzlichkeit wie ein Werk der Natur, ist bekannt und vielfach auseinandergesetzt (vgl. „Vom Geistesleben" 2. Aufl. S. 294 ff.).

Goethe meinte das noch lange nicht im Sinn eines wirklichkeitsechten Realismus. Er dachte an innere Gesetzlichkeit, nicht an Nachbildung der äußern Schale der Natur. Es bedurfte der Wendung von Goethes und seiner Mitwelt Idealismus zum Materialismus, um aus Goethes Ansicht das Glaubensbekenntnis des Realismus und seiner Nachfolger, des Naturalismus und des Impressionismus, zu machen. Diese Umbildung nahm dem Künstler das letzte Recht, frei nach dem Willen seiner Phantasie zu schaffen. Die Phantasie wurde von Zola wie etwas Überlebtes beiseite geschoben. Natürlich hat sich auch das wieder umgekehrt, seitdem eine neue Jugend dem „Treffen" Krieg erklärt hat.

Um so wichtiger wird jetzt die Scheidung des Erfinders und des Finders auf dem Gebiet der Kunst wie besonders der Dichtung.

Emil Ermatinger (Das dichterische Kunstwerk S. 139 ff.) beschäftigt sich ausführlich mit den Stoffquellen und trennt Stoffindung von Stofferfindung. Innerhalb der Stoffindung scheidet er: Gegenwartswirklichkeit, Geschichtliches und Dichtwerke als Stoffquellen. Er kennt noch nicht Charlotte Bühlers Arbeit „Erfindung und Entdeckung" (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 15, 43 ff.), die den psychologischen Voraussetzungen der beiden Arten des Dichtens nachgeht. Etwas kärglich fällt aus, was von Er-

matinger über Stofferfindung gesagt wird. Er möchte nur feststellen, daß reine Erfindung viel seltener ist, als es scheint. Er führt Kellers Wort an: „Es gibt keine individuelle souveräne Originalität und Neuheit im Sinne der Willkürgenies und eingebildeten Subjektivisten" (an Hettner, 26. Juni 1854; vgl. Carl Enders' Bemerkungen zu diesem Brief in seiner Ausgabe von Gottfried Kellers Gesammelten Werken, Leipzig 1921 3, S. XXI f.). Auch Charlotte Bühler, die tiefer in den Gegenstand eindringt, gesteht zu, daß im großen Dichter sich Erfindung und Entdeckung vereinigen (S. 82). Aber da sie von der Märchenforschung herkommt, sind ihr verschiedene Griffe des Erfindens geläufig. So kann sie additives oder kombinierendes von steigerndem und entwickelndem Verfahren trennen (S. 51). Das Erfinden ist ihr also nicht ein Neufinden, sondern ein Neubilden.

Ist es dann wirklich nötig, dem Gegensatz von Erfinden und von Finden oder Entdecken nachzugehen? Auch der Dichter, der im Leben oder in gedruckter Vorlage etwas „entdeckt" oder „findet", arbeitet mit Kombination oder mit Steigerung, bildet also neu. Wiederum rückt die Erörterung dieser Fragen hinüber in das gefährliche Gebiet, auf dem das Werden und die Voraussetzungen einer Dichtung erkannt werden sollen. Oder vielmehr wird eins der schwierigsten Probleme berührt, das sich psychologischer Deutung der Kunst stellt, die Frage nach dem Wesen der Phantasie. Was angesichts des Kunstwerks sich einfacher beantworten ließe, wird entrückt in die irrtumsreiche Welt der Erforschung des Wegs, den bis zu seiner Vollendung das Kunstwerk geht.

Angesichts des Kunstwerks ist mit einiger Sicherheit zu sagen, ob es fühlbar an die äußere Wirklichkeit sich bindet, ob es sie mit Willen meidet. Ob seine Vorgänge dem Leben nahebleiben oder nicht. Dabei mag das Leben — nach Ermatingers Wort — Wirklichkeitsgegenwart sein oder geschichtlicher Vorgang. Erfinder in diesem Sinn ist Schiller, wenn er Posa mit König Philipp so reden läßt, wie niemals einer mit einem spanischen König des 16. Jahrhunderts geredet hat, wenn er der Jungfrau von Orleans ein Ende gibt, das dem Bericht der Geschichte widerspricht, aber auch Karl May, sooft er sich Erlebnisse zuschreibt, die über die Grenzen möglicher Reiseabenteuer weit hinausreichen. Goethe ist auf „Entdecken" aus, sobald er Egmont mit Alba ein Gespräch so führen läßt, wie Goethe selbst den Gedankenaustausch von Staatsmännern kennengelernt hat. Doch auch Goethe erfindet Vorgänge des „Faust", zumal des Zweiten Teils, die vom Wirklichen zum Wunderbaren sich wenden.

Indes das, was uns wunderbar vorkommt, kann noch in einer Dichtung aus uralter Zeit wie etwas Entdecktes gemeint sein. Im ersten Gesang der „Ilias" erscheint Athene den Augen Achills in dem Augenblick, als er das Schwert zückt, noch unentschlossen, ob er Agamemnon töten soll oder nicht. Achill spricht Athene an, sie antwortet, er sagt ihr Gehorsam zu und begnügt sich, nach ihrem Wunsch nur mit Worten gegen Agamemnon weiterzukämpfen. Ob der Vorgang ihm allein oder auch den andern sichtbar wird, ist nicht zu erkennen; nur Athene bleibt den andern verborgen. Für uns ist das ein Wunder. Ist indes einem Menschen homerischer Zeit nicht zuzutrauen, daß er in solchem Augenblick, vom Zorn überwältigt, etwas wie eine Entrückung mitmacht, daß ihm die Entscheidung in solch entrücktem Zustand wie ein Gespräch mit einer Göttin vorkommt, die er visionär zu sehen glaubt, und daß auch die Umstehenden die Entrücktheit Achills deuten wie eine Unterredung mit einer Gottheit? Dann wäre das Ganze nicht willkürliche Erfindung, sondern nur Versuch, ein Stück Leben „entdeckend" zu deuten.

Aufschlußreiches sagt Charlotte Bühler über den Zwang, unter dem der erfindende Dichter steht und der ihn drängt, immer wieder gleiche Wege zu gehen, also sich ärmer zu machen

als der Dichter, dem das Leben vielgestaltigen Stoff bietet. Das trifft nicht bloß die Erfinder von Schund- und Detektivromanen; sie werden ja von Charlotte Bühler besonders beacntet, weil sie an ihnen wie am Märchen die einfachern Bedürfnisse des Lesers aus dem Volke erkennen möchte.

Das Erfinden ist in den jüngsten Jahrhunderten einigermaßen in den Hintergrund getreten, schon vor Goethes Versuch, den Dichter zur Gesetzlichkeit des Schaffens der Natur zu erziehen, lange also vor dem Realismus des 19. Jahrhunderts. Um so merkwürdiger ist, daß neben dieser Wandlung eine ihr entgegengesetzte sich beobachten läßt. Mehr und mehr verbot man dem Dichter, seine Dichtung auf der Dichtung eines andern aufzubauen. Dem Leben sollte alles auch diesmal unmittelbar entnommen werden; daher geriet in den Verdacht des Plagiats, wer einen Stoff formte, den ein anderer schon bearbeitet hatte. Gerade wo frühere Zeit, eine Zeit unbedenklichen Erfindens, nicht auf Erfinden, sondern auf Entdecken aus war, wurde ihr das von einer Zeit des Entdeckens vorgeworfen.

Die Geschichte der bildenden Kunst und der Dichtung kann durch Jahrtausende verfolgen, wie ein Künstler oder ein Dichter aufnimmt, was ein anderer vor ihm schon geformt hatte, und es neu zu gestalten sucht. Er tut es meist, weil er meint, dem Stoff seines Vorgängers eine neue Wendung leihen zu können. Zuweilen glückt es ihm nicht, bleibt es wirklich ein bloßes Plagiat, ist die Kraft des Jüngern nicht stark genug, seinem Werk ein neues Leben einzuflößen. Aber auch ein Nichtebenbürtiger kann seine künstlerische Vorlage in irgendeinem Sinn überholen, kann einem Größern den Stoff in einer Zubereitung übergeben, die gerade an wichtiger Stelle diesem Größern etwas bedeutet, ihm zum Anlaß wird für seine eigene Weiterbildung des übernommenen Stoffs. Die Kunstgeschichte hat längst nachgewiesen, wie auf solche Weise Zeus und Hera, Apollon und Athene, dann Christus oder Maria zu einer fortschreitenden Reihe von Darstellungen kamen. Sie bedeuten eine Weiterentwicklung der Kunst, mag auch innerhalb dieses Ablaufs Auf- und Abstieg des erzielten künstlerischen Werts bestehen.

Unter den wenigen Tragödien der klassischen griechischen Zeit, die uns überliefert sind, läßt gleiches sich beobachten. Euripides nahm Stoffe auf, die von Aischylos und von Sophokles schon zu Tragödien geformt worden waren. Er tat es im Bewußtsein, ihnen einen neuen Ausdruck geben zu können. Die Nachwelt, auch schon die Mitwelt mochte darüber streiten, welcher von den dreien das künstlerisch Wertvollste geleistet hat. Sicherlich meinte Euripides, wenn er den vorgeformten Stoff seiner Bearbeitung unterwarf, es nicht anders als im Mittelalter Gottfried von Straßburg. Am Anfang von Gottfrieds Werk (Vers 131 ff.) stehen die stolzen Worte:

Ich weiz wol, ir ist vil gewesen,
die von Tristande hânt gelesen;
und ist ir doch niht vil gewesen,
die von im rehte haben gelesen.

Er meinte, die Geschichte von Tristan besser verstehen und deuten zu können als die andern. Darum erzählte er neu, was andere vor ihm schon erzählt hatten. Die Vorreden der französischen klassischen Dramatiker zu ihren Werken verraten zuweilen mit fast pedantischer Genauigkeit, an welcher Stelle ihnen ältere Bearbeitung des gleichen Stoffs, an welcher ihnen etwa Euripides nicht genügte, und was sie getan hatten, um Besseres zu leisten.

Für Goethe stellte sich die Frage nicht wesentlich anders, sobald er sich entschlossen hatte, einen Stoff etwa des Euripides aufzugreifen. Noch bis Hebbel und nach ihm bleibt

ungebrochen diese Haltung bestehen, mag auch Hebbel nicht zu den Dramatikern zählen, die vielfach an Dramen anderer anknüpfen. Viel häufiger und viel bewußter tat das Grillparzer, häufiger auch als Schiller. Wie stark das angehende 19. Jahrhundert das Bedürfnis empfand, durch kühne oder — wie Goethe sagte — forcierte Leistung den künstlerischen Vorgänger auf gleichem Stoffgebiet zu überholen, bewies Grabbe, als er Don Juan und Faust zusammen in einer Tragödie auf die Bühne stellte. Goethe und Mozart wollte er überbieten.

Lessing allerdings hatte, nachdem auch er lange Zeit in Entwürfen die Stoffe älterer Dramen neu zu formen bemüht gewesen war, einen andern Weg eingeschlagen. Er entnahm den Vorgängen, die er in alter Tragik antraf, alles, was ihm vom Standpunkt seines eigenen Zeitalters wertvoll und vor allem nachempfindbar erschien, und warf das alte Gewand beiseite. Es entsprach dem Wesen der Aufklärung, die für geheiligte Überlieferung wenig übrig hatte, nur das beizubehalten, was sich vor dem Verstand des 18. Jahrhunderts rechtfertigen ließ. Gewiß darf dies Verfahren Lessings nicht schlechthin wie ein verstandesmäßig erklügeltes Rechenexempel gefaßt werden. Vielmehr prüfte er wohl nur sich selbst, wenn ihm ein vorgeformter Stoff in Diltheys Sinn zum Erlebnis geworden, wenn ihm an diesem Stoff eine neue Seite des Lebens aufgegangen war. Er fragte sich, ob, was ihm den Stoff menschlich und dichterisch wertvoll machte, mit der zeitlichen Umwelt des Stoffes so eng verknüpft war, daß deshalb auch diese Umwelt in das geplante Stück übergehen müsse. Als er in „Miß Sara Sampson" den Stoff der Medea umschuf, als er aus Einzelheiten alter Dramen von Virginius und Virginia „Emilia Galotti" erstehen ließ, hatte er sich zur Überzeugung durchgerungen, daß die wichtigen Züge der alten Stoffe auch losgelöst von ihrer Zeit tragische Kraft zu behalten vermöchten.

Lessing erlebte — im strengen Sinn des Worts — die wesentlichen Eigenheiten des Stoffs alter Tragik mit dem Lebensgefühl seines eigenen Zeitalters. Genau so erging es Hebbel, als er seine Judith schuf. Aber Hebbel verpflanzte sein Lebensgefühl und das seines Zeitalters in eine vergangene Welt. Lessing verzichtete darauf, der Vergangenheit etwas zuzumuten, was seinem eigenen Zeitalter im Gewand der Gegenwart leichter miterlebbar war. Ihm lag nichts daran, aus der Entfernung noch ein Mittel tragischer Wirkung zu holen. Sohn einer bürgerlichen Zeit, wollte er den Eindruck wahren, daß er der bürgerlich getönten Wirklichkeit der Gegenwart Tragisches entnehme.

Ohne viel Mühe ließ sich in diesen verheutigten Stoff der geistige Gehalt des Zeitalters hineintragen. Lessing jedoch legte weniger in „Miß Sara Sampson", unbedingter schon in „Minna von Barnhelm", dann in „Emilia Galotti" besondern Wert auf Kunstgriffe des dramatischen Aufbaus, die seiner reifen Einsicht in die Ansprüche der Bühne entstammten. Das Neue, das er vor seinen Vorgängern auf gleichem Stoffgebiet voraushat, liegt zum guten Teil in der kunstgerechten Gestaltung.

Der Erzählung, ganz vorzüglich der Novelle waren solche Fortschritte der reinen Formung bis ans Ende des 18. Jahrhunderts vor allem wertvoll gewesen. Auf einem langen Wege durch Jahrhunderte hindurch hatte man gern immer wieder dieselben Stoffe benutzt, um ihnen mit neuer Kunst Neues abzugewinnen. An Boccaccio zeigt sich leicht, was für das Werden der Novelle gesteigerte Erzählungskunst bedeutet, aber nicht nur an ihm, auch an seinen Nachfolgern. Erich Auerbach sagt in seiner Dissertation „Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich" (Heidelberg 1921) Neues und Beachtenswertes über die wechselnden Griffe der Novellisten, die alte Stoffe wiedererzählten. Noch in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" begnügte sich Goethe vielfach mit überkommenen Stoffen und gab nichts

anderes hinzu als die Prägung seiner Wortkunst. Was da von Marschall Bassompierre erzählt wird, schließt sich eng an die französische Vorlage an, mitunter so eng, daß es wie eine freie Verdeutschung klingt. So wenig legte Goethe es damals auf Neuheit des Stoffes in der Novelle an. Später trat er auf den Standpunkt, der im 19. Jahrhundert sich mehr und mehr durchsetzte, und trachtete die Novelle loszulösen von dem Zusammenhang mit überlieferter Stoffwelt, mit älterer dichterischer Formung. Wie sich dank solcher Wandlung des Begriffs der Novelle um 1900 die Kunst bloßer Neugestaltung dem Vorwurf des Plagiats ausgesetzt sehen mußte, erfuhr Hofmannsthal, als er seinerseits eine Erzählung vom Marschall Bassompierre veröffentlichte. Man traute ihm zu, er habe seine Leser betrügen und ihnen eine Arbeit Goethes als Schöpfung Hofmannsthals unterschieben wollen. Die Angriffe, die er damals in Zeitungen erfuhr, sind kein Zeugnis für die Bildungshöhe des Zeitalters.

Hofmannsthal, aber auch Hauptmann galten vielfach nur für Bühnenbearbeiter älterer Dichtung, wo sie — ganz wie einst die große Tragik der Weltliteratur — dichterisch Vorgeformtes gründlichst umschufen. Viele entblödeten sich nicht, in Hauptmanns „Elga" bloß den mehr oder minder mißglückten Versuch bühnenmäßiger Umschrift von Grillparzers Erzählung „Das Kloster bei Sendomir" zu entdecken. War Hofmannsthal, um dem Vorwurf verschleierten Plagiats zu entgehen, vorsichtig genug, die Stoffquelle zu nennen, verschwieg er auf dem Titel seines Trauerspiels „Das gerettete Venedig" nicht den Namen seines Vorläufers Thomas Otway, nannte Richard Beer-Hofmann in der Überschrift seines „Grafen von Charolais" übergewissenhaft sogar die „Verhängnisvolle Mitgift" von Philipp Massinger und Nathaniel Field, so war das für viele bloß ein Zugeständnis, daß der Dichter nicht aus eigener Kraft ein Drama zu schaffen wisse, sondern sich auf andere, auf erfolgreichere Beherrscher der Bühne, stützen müsse. Als Hauptmann Griselda, den Armen Heinrich, Odysseus, als Hofmannsthal die antiken Stoffe von Elektra und Ödipus, als Ernst Hardt in seinem Drama „Tantris der Narr" Tristan, in einem andern Werk Gudrun neuzugestalten und mit neuem Leben zu erfühlen strebte, mußten sie sich ihrer Haut wehren, als hätte man Goethes „Iphigenie" und deren Zusammenhang mit Euripides ganz vergessen. Denn selbstverständlich steht und stand in diesem Streit nicht der künstlerische Wert der einzelnen Neugestaltungen alter dichterischer Überlieferung in Frage, sondern bloß das Recht des Dichters, mit seinen Mitteln nochmals zu formen, was vor ihm schon ein anderer, und wär's unzweifelhaft ein größerer, zu Dichtung hat werden lassen.

Voraussetzung dieses unrichtigen Verfahrens war die Annahme, daß der Dichter nur unmittelbar aus dem Leben schöpfen solle. Die Zeit des Naturalismus hatte auf allen Gebieten der Handlungsdichtung diesen Glauben verfochten, unduldsamer als irgendein älteres Zeitalter. Darum mußten unter solchem Glauben am meisten die leiden, die nach dem Naturalismus zuerst wieder den Weg von einst gingen. Abspiegelung des Lebens war das beherrschende Schlagwort. Erfindung durfte bestenfalls die Züge des Lebens etwas anders anordnen, eigentlich nur in ein stärkeres Licht setzen, also — nach Charlotte Bühlers Ausdruck — steigern. Hauptmann selbst hatte es so gemacht, als er seine Erstlinge schuf, etwa die „Einsamen Menschen". Lebensabspiegelung war längst schon dagewesen in der Dichtung der Weltliteratur. Sie hatte zuweilen Außerordentliches geschaffen in Zeiten, die dem Dichter willig Erfindung oder Weiterbildung dichterisch geformter Stoffe zugestanden. So ragt im 17. Jahrhundert Grimmelshausens „Simplizissimus" dank enger Verknüpfung mit einem reichen und starkerlebten Leben hoch empor über alles, was in seiner Umwelt an erzählender, aber auch an dramatischer Dichtung geschrieben wurde. Diese Wertung des „Simplizissimus" dürfte

tatsächlich nicht nur einem wirklichkeitsfreudigen Zeitalter zuzutrauen sein, kann bestehen bleiben in einer entgegengesetzt empfindenden Welt. Anders wurde es, als man Spiegelung des Lebens grundsätzlich den Erzählern und Dramatikern vorschrieb. Das geschah nicht erst im 19. Jahrhundert, seitdem es zielbewußt auf einen kommenden Realismus losging. Das ist schon zu beobachten in der Zeit der Wendung zum Bürgerlichen, die sich in Europa um 1700 vollzog. Für Georg von Lukács bedeutet die Verbürgerlichung zugleich eine Zerstörung, mindestens eine Schwächung echter Kunst (vgl. oben S. 95). Hier indes sei nicht noch von diesem Standpunkt ein Wort gesagt über die Nachteile, die sich für erzählende wie dramatische Dichtung ergaben aus dem Grundsatz möglichster Abspiegelung des Lebens. Diese Gefahren muß sogar zugeben, wer nicht mit Lukács fast aller Dichtung, die auf die Verbürgerlichung folgte, also auch unserm Klassizismus, den Vorwurf macht, sie zerstöre den strengen Stil echter Kunst (vgl. „Vom Geistesleben" 2. Aufl. S. 130 ff.).

Die verbürgerlichte Dichtung, zunächst das bürgerliche Drama und der Familienroman aus Bürgerkreisen, geht von den Engländern George Lillo und Samuel Richardson aus. Es war notwendig, daß in England, wo zuerst das Bürgertum sich Raum schaffte im Leben und in Politik, zuerst auch die Dichtung, ja überhaupt die Kunst das Leben des Bürgers ausspielte gegen die überkommenen Stoffe der höfischen Kultur. Bürgerliche Stoffe konnten aber vor allem aus dem Leben geholt werden; doch vorläufig blieben dieser neuen, dem Leben nahen Dichtung noch die Rechte des Erfindens. Erst auf dem Weg, der unmittelbar heranleitet an „Werther" und „Wilhelm Meisters Lehrjahre", also etwa in Wielands „Agathon", näherte sich der Roman noch unbedingter dem Leben, zumal dem Leben seines Schöpfers, und verzichtete mehr und mehr auf Erfindung.

Erfindung sucht etwas Lebensähnliches zu gestalten im Drama Diderots. Es ist wichtig, daß der Mann, der das bürgerliche Drama nach Frankreich verpflanzte, nicht wie Lessing, der es gleichzeitig nach Deutschland übertrug, sich auf die feste Grundlage antiker Stoffe und ihrer Tragik stützte. Doch nach Lessing gab das deutsche bürgerliche Drama diese Vorsicht auf. Der Stoff wurde nun auch in Deutschland gemischt aus Entdeckung, die dem Leben entstammte, und aus Erfindung. Abermals gewann erst in Goethes Nähe das Leben den Vorrang. „Clavigo" ist unmittelbarer dem Leben entnommen als die bürgerlichen Dramen Diderots und seiner Nachfolger. Ihm verwandt sind Versuche der andern Stürmer und Dränger.

Auf dem Feld des Romans und des Dramas führte die Absage an die altüberkommenen, immer wieder dichterisch geformten Stoffe rasch zu einer Kette feststehender Züge. Diese mehr oder minder erfundenen oder dem Leben abgelauschten Dichtungen gewannen bald eine auffällige Ähnlichkeit in ihren Gestalten, in deren Stellung zueinander, im Ablauf der ganzen Dichtung. Solche Ähnlichkeit bleibt bis in unsere Tage das Kennzeichen aller Handlungsdichtung, die grundsätzlich den altüberkommenen Stoffen aus dem Wege geht. Was von Charlotte Bühler an erfundenen Schund- und Detektivromanen beobachtet wird, der Zwang, der den Erzähler immer wieder zu verwandten Griffen treibt, herrscht auch auf den Höhen der Dichtung, die, abgewandt von altem Brauche, sich nach Goethes Muster vom Erfinden zum Entdecken von Lebensvorgängen wandte.

Sogar schon Lessing entging nicht der Gefahr, sich zu wiederholen. Der Stoff der Medea lag ihm selbst vor in der Formung Corneilles. Wie Corneille zwischen Medea und Kreusa Jason stellt, so stellte Lessing seinen Mellefont zwischen die Marwood und Sara. Der Mann zwischen zwei Frauen (wie man das zu nennen liebt) wurde dadurch zu einem Lieblingsgegenstand der verbürgerlichten Tragödie. Er ist es bis heute geblieben. Auch die gegenseitige

Abtönung der Frauen kehrt wieder: die zielbewußte, überlegen handelnde und die weichere, unsicherere, schwächere, liebenswürdigere Frau. Als Lessing auf der Höhe seiner Kunst die Orsina in die „Emilia Galotti" einfügte (es geschah aus Gründen dramatischer Baukunst; vgl. jetzt besonders Wolfgang Martinis Nachweise in Ilbergs Jahrbüchern 45, 341 ff.), nahm er selbst auch wiederum nur auf, was er in „Miß Sara Sampson" erbracht hatte. Er erfand, deshalb ließ auch er sich auf einen Weg drängen, den er schon einmal gegangen war. Soll hier noch gesagt werden, wie viele bis Ibsen und Hauptmann und weiter noch wie durch unwiderstehlichen Zwang den gleichen Weg zu gehen veranlaßt worden sind?

Nicht nur im Drama, auch im Roman. Der Roman, mehr und mehr darauf aus, die eigentliche Form dichterischer Abspiegelung des Lebens zu werden, erhob sich dadurch zum Liebling des 19. Jahrhunderts, bekam jedoch überhaupt etwas Schablonenhaftes dank solcher zwangsmäßigen Wiederkehr gleicher Züge. In diesem Zusammenhang gewinnen „Wilhelm Meisters Lehrjahre" noch eine besondere Bedeutung. Sie enthalten Typen von Menschen und von Vorgängen, die mit zuweilen recht geringer Veränderung in der großen Mehrheit der Romane des 19. Jahrhunderts, ja sogar noch über 1900 hinaus bis zur unmittelbaren Gegenwart, wiederkehren. Ganz besonders in den Romanen, die das Werden eines Menschen vorführen, seinen Versuch, zum Leben Stellung zu finden. Im Umkreis dieser Romane aber wieder am häufigsten, wenn der Dichter sein eigenes Schicksal vorführt. Einer der bezeichnendsten Fälle ist der „Grüne Heinrich".

Auch diesmal sei die Frage der Bereitung des Stoffs nicht mit dem Versuche verknüpft, Einflüsse nachzuweisen. Ich habe bisher den Ausdruck Einfluß bei dieser Erwägung der Frage nach dem Stoff mit Absicht nicht gebraucht. Von Einfluß, auch im geläufigsten Sinn des Worts, kann dort nicht die Rede sein, wo ein echter Dichter mit Bewußtsein den Stoff übernimmt, den ein anderer Dichter schon irgendwie in ein künstlerisches Werk zusammengefaßt hat. Denn von vornherein will er ja dann den Vorläufer überholen, anders den Stoff gestalten. Einfluß wäre nur dort zu beobachten, wo trotz dem Willen zu gründlicher Neugestaltung sich Züge einfinden, die bloß der Vorlage eigen sind. Gerade in der Nachfolge der „Lehrjahre" ist aber das der Fall. Dichter, die ausdrücklich ihr Eigenstes, vor allem ihr eigenstes Erleben geben wollten, blieben den „Lehrjahren" gleichwohl so nahe, daß sie in den Verdacht des Plagiats mit viel mehr Recht gerieten als die obenangeführten neuern Umgestalter altüberlieferter Stoffe. Dorothea Veits „Florentin" ist der bezeichnendste Beleg. Noch andere Romantiker kamen in ähnliche Lage. Der erste „Grüne Heinrich" nähert sich mitunter recht beträchtlich dieser Gefahr.

Goethe gab wirklich dreimal den Romantikern und ihrem nächsten Gefolge ein Muster, das sie gern und fast übereifrig nachahmten. In den „Lehrjahren", im Märchen der „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", in dem volksliedartigen Lied „Da droben auf jenem Berge, da steh' ich tausendmal . . .". Im Rhythmus und in den Wendungen dieses Lieds bewegen sich die Romantiker bis Mörike und noch weiter so gern, daß es zuweilen den Anschein gewinnt, als wollten sie ihren Sängen Anführungen aus „Schäfers Klagelied" einfügen. Das Märchen hingegen wurde bloß Anlaß für viele romantische Märchen von ausgesprochen symbolischem Charakter. Doch tatsächlich blieben diese romantischen Märchen dem Urbild sehr fremd. Selbst Novalis, der das Märchen Goethes ungemein hochhielt und mit Absicht dessen Stil zu ergründen suchte, bot in dem Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen etwas grundsätzlich anderes und etwas noch Entfernteres in dem Märchen des „Ofterdingen". Goethes fast einzig geartetes leichtes Spiel mit Farben und Bildern und mit einem tiefern Sinn

war nicht in ganz übereinstimmender Weise von einem andern zu erreichen. Selbst Novalis konnte bloß etwas gedanklich Beschwerteres schaffen. Nur was durch die „Lehrjahre" den Romandichtern der Romantik wie des spätern 19. Jahrhunderts in umfangreichem Maße gegeben wurde, ging auch den romantischen Märchenerzählern auf, die Vorstellung, daß Goethe für Roman wie für Märchen mehrere unentbehrliche Züge nutze, daß einzelne Wendungen dieser Dichtungsarten fortan so durchgeführt werden müßten wie von Goethe, nicht weil sie von Goethe stammten, sondern weil sie zum Wesen des Romans oder des Märchens zählten.

In gewissem Sinn hatte recht, wer das meinte. Denn auch Goethe hatte mehr oder minder bewußt den „Lehrjahren" eingefügt, was er als alten Besitz des Bildungsromans vorfand. Ahnungslos hatte er auch bewahrt, was in Dichtungen, die er nicht kannte, längst zum Ausdruck gekommen war, wenn im Mittelpunkt ein Mensch stand, der sein Lebensziel suchte und es auf langen Umwegen erreichte, oder wie jüngst Albrecht Schaeffer in seinem Roman „Helianth" (Leipzig 1920 3, 751) es bezeichnete: ein Mensch, dessen Schicksal „Erkennen und Wissen um eine Bestimmung, Suchen des Weges, das Streben nach Erlösung" war, also „Formung des Lebens, Erlösung des eigenen Ich und der chaotischen Welt im geformten Schicksal, in der reinen Form". Schaeffer nennt die beiden Werke, die am entschiedensten vor Goethe dieser Richtung folgten: Wolframs „Parzival" und Grimmelshausens „Simplizissimus". Er reiht an, was auf Wilhelm Meister folgte, bis zu Ricarda Huchs „Michael Unger"; natürlich gehört „Helianth" auch hierher. Für Schaeffer ist Parzival der Urtypus (er selbst sagt: die innere Form) dieses immer wiederkehrenden Menschen. Schaeffer weiß sehr gut, daß Wolfram seinen Stoff aus dem Französischen schöpfte. Dennoch nimmt er die Menschen vom Typus Parzival ebenso wie ihr Urbild für Deutschland in Anspruch und kann sie weder bei Franzosen noch bei Engländern noch bei Russen finden. Darüber läßt sich streiten. Richtig aber ist, daß Goethe einen Stoff aufgriff, der längst deutschen Dichtern wertvoll gewesen war, während er wesentlich seinem eigenen Werden einen künstlerischen Spiegel vorhalten wollte. Schon Parzival und Simplizissimus hatten falsche Tendenzen verfolgt und sich zu rechter Lebenskunst bekehrt, hatten auf solchen Pfaden Schiffbruch gelitten und sich wieder ans feste Land gerettet. Goethe war im 18. Jahrhundert nicht einmal als erster zu diesem Stoff zurückgekehrt. Wielands „Agathon" hatte ihn wiederaufgegriffen, Heinses „Ardinghello" sollte manches vorwegnehmen; neben Goethe blieb Jean Paul mit diesem Stoff in andauernder Fühlung.

Ein Vergleich aller dieser Erzählungen vom parzivalartigen Menschen erweist bald, wie noch in einzelnen Vorgängen und Situationen Übereinstimmung besteht, nicht bloß im Grundriß. Einflüsse in solchem Zusammenhang aufdecken wollen, wäre vergebliches Bemühen. Wie durch einen Zwang wurden alle diese Dichter und auch Goethe hingedrängt zu Augenblicken, die im Leben eines Werdenden typisch wiederkehren. Ein sinnlich stark betontes Abenteuer oder auch mehrere gehören bis zu Kellers badender Judith (in der ersten Fassung des „Grünen Heinrich") und noch viel später zu den fast unentbehrlichen Zügen der Nachfolge Wilhelm Meisters. Aber auch in den „Lehrjahren" ist das nicht schlechtweg neu, es erscheint natürlich im „Simplizissimus". Goethe legte in solchen Vorgängen nur Bräuche fest, die kaum zu meiden waren; sie wurden nach ihm gefaßt wie notwendige Ausdrucksformen des Bildungsromans, des Romans überhaupt. Und mit ihnen erfuhren gleiches Schicksal die Züge der „Lehrjahre", die echteres Eigentum Goethes sind. So wurden auch Mignons zu stehenden Bestandteilen der Nachfolge Wilhelm Meisters.

Die „Lehrjahre" führen zu Beginn einen Menschen vor, der die frühste Jugend hinter sich hat. Zurückgreifend erzählt er dann von seiner Kindheit. Im Urmeister gab es noch keine eingeschobene und zurückgreifende Erzählung der Anfänge des Helden, der Urmeister beginnt lebensgeschichtlich mit den Anfängen von Meisters Leben. Die „Lehrjahre" machten rückgreifenden Bericht wie zu einer unvermeidlichen Ausdrucksform des Bildungsromans. Noch der erste „Grüne Heinrich" erhielt dank diesem Glauben seinen unebenmäßigen Aufbau. Aber im „Agathon", ja schon dort, wo frühantike Dichtung von dem Lebensweg eines Menschen, von falschen Tendenzen und endlicher Bekehrung zu gefestigtem Leben berichtete, in der „Odyssee", herrscht der gleiche Kunstgriff. Freilich fesselt des Odysseus langer Bericht die Phaiaken stark genug, daß sie nicht einschlafen wie Marianne bei Wilhelm Meisters Erzählung. Auch im Gefolge Wilhelm Meisters schlafen die Zuhörerinnen ein, wenn der Held von seiner Kindheit erzählt. Sogar diese Formgebärde machte Goethe dem Roman wertvoll, aber auch der Seldwyler Geschichte vom Schmoller Pankraz.

Otto Selz (Zur Psychologie des produktiven Denkens und des Irrtums, Bonn 1922 S. 679 ff.) spricht von „routinemäßiger Mittelaktualisierung", wenn Lösungsmethoden, die schon früher einmal oder öfter angewendet worden waren, von neuem genutzt werden. Zuordnung von Ziel und Mittel beruhe dann auf einer Anwendung des Mittels, die schon vor der Zielsetzung erfolgt war. Er bestreitet, daß im künstlerischen, wissenschaftlichen oder erfinderischen Schaffen diese Art, bestehende Mittel neu ins Werk zu setzen, nur untergeordnete technische Hilfsoperationen betreffe. Schon die Anwendung einer bestimmten Kunstform zählt er hierher. „Der Dichter, der einen Stoff zum Drama formt, der Komponist, der die strenge Form der Sonate wählt, eignet sich damit komplexe, begrifflicher Bestimmung nur im Rohen zugängliche Ausdrucksmittel an, deren Entstehung auf jahrhundertelanger Entwicklung beruht." Solche „routinemäßige Mittelaktualisierung" ergab sich soeben auch da, wo der Dichter „erfindet", wo er aber gerade durch die Absicht, zu erfinden, sich zur Wiederaufnahme von Einzelheiten hingedrängt sieht, die im Umkreis verwandter Erfindungsmöglichkeiten ein anderer schon verwertet hat. Nicht bloß die großen und wichtigen Züge des Kunstwerks, das sich Drama oder Roman nennt, nein, eine lange Reihe von fast zufälligen Nebenzügen, alle möglichen Mittel und Mittelchen, den Gegenstand zu beleben, gehen, weil sie den Anschein gewinnen, als läge in ihnen das Wesen der künstlerischen Ausdrucksart, die verwirklicht werden soll, von einem Dichter und von einer Dichtung zu andern Dichtern und Dichtungen weiter.

Dabei handelt es sich in den Fällen, die ich nenne, nicht etwa um das Bedürfnis nach strenger Stilisierung. Wichtig ist, daß gerade auf einem Gebiet freier Kunstübung sich so viel durchgeführter Brauch beobachten läßt. Wenn Axel Olrik (Danske Studier 1908 S. 69 ff. Zeitschrift für deutsches Altertum 51, 1 ff.) epische Gesetze in der Volksdichtung nachweisen will, so gilt ihm Übereinstimmung etwa im beruhigenden Schluß, in der Dreizahl, im Gegensatz der Personen, in der Einsträngigkeit der Handlung für ein Anzeichen formelhafter Gebundenheit, wie sie selbstverständlich im Umkreis von „Wilhelm Meisters Lehrjahren" nicht besteht. Sicherlich erblickt Olrik in solcher Übereinstimmung auch nicht das Ergebnis von Routine.

Allein in meinen Erwägungen ist schon der Umkreis des Stoffs und seiner Wiederaufnahme längst überschritten. Schon sind viele Züge der künstlerischen Gestaltung einbezogen worden, die hinausreichen über das Gebiet des Bloßstofflichen. Entdeckung und Erfindung kann natürlich auch geschieden werden, wo nicht der Stoff, sondern dessen Form in Frage steht. So tut es auch Charlotte Bühler im zweiten Teil ihrer Arbeit (S. 62 ff.). Sie bringt Belege

für die Bedingungen dichterischen Gestaltens, wenn es frei schweifend von dem Augenblicke, vom Zufall sich tragen läßt und wenn es entdeckend die mitgeteilten Vorgänge wie Ursache und Wirkung erscheinen lassen will. Vielleicht ließe sich von andrer Seite das Entscheidende leichter gewinnen. Faßt man Entdecken als Aufnahme des Gegebenen, Erfindung als Überwindung des Gegebenen, so bleibt dem Dichter, auch wenn er irgendwie einen gegebenen Stoff übernimmt, volle Freiheit der Erfindung in allen Mitteln des Ausdrucks, besonders des Wortausdrucks.

Das Neue und Eigene von Dichtungen wie „Elga" oder „Elektra" liegt ja unverkennbar im Wort. Da ist alles ganz anders gesagt als in den Vorlagen. Oder es ist mindestens eine bemerkenswerte Ausnahme, wenn in Hofmannsthals Dichtung das „Paison ei stheneis diplen" des Sophokles wiederkehrt als ein noch wuchtigeres „Triff noch einmal!". Es ist da wie dort der Augenblick höchster Steigerung des Ausbruchs von Elektras Haß.

Hier geschieht, was nicht alltäglich ist, wenn ein Dichter, der diesen Namen beanspruchen darf, das Werk eines andern Dichters durch eine neue Formung des Stoffs in irgendwelchem Sinn zu überbieten trachtet. Goethes Wort zu Eckermann vom 18. Januar 1825 rechtfertigt auch solches Wagnis. Goethe nimmt für sich das Recht in Anspruch, ein Lied Shakespeares durch Mephisto singen zu lassen. Aus einem Werk Shakespeares wird von Goethe ein Stück herausgenommen in der Gestalt des Wortausdrucks, der von Shakespeare gewählt worden ist. Nur wenig verändert wird es eingefügt in ein Werk Goethes. Es erscheint wie zitiert, ähnlich einzelnen Versen der Gedichte aus der Nachfolge von „Schäfers Klagelied". Letzte künstlerische Rechtfertigung gewinnen solche Wagnisse nur, wenn das Übernommene sich dem Ganzen der Dichtung fugenlos eingliedert. Der Musiker übt das öfter als der Dichter. Einen Fall aus der Menge der vielen anzuführen, sei auf die Tonreihe des Amens der sächsischen Meßliturgie hingewiesen und auf deren Verwertung in Wagners „Parsifal". Richard Strauß nutzt besonders gern solche Zitate, vor allem in parodistischer Absicht. Alles Parodistische fällt indes in ein Gebiet, das nicht hierhergehört. Satire verrät willig, was ihr zum Angriffspunkt dient. Goethes Worte zu Eckermann denken nicht an so offenkundigen Bezug zu einer Vorlage. Alles, was von Goethe genannt wird, ist verstecktes Zitat.

Lieber tut der Dichter das Gegenteil. Er legt das Neue, das er an einem überkommenen Stoffe leistet, in den Wortausdruck. Ein hübsches Beispiel wird von Ermatinger (a. a. O. S. 167f.) angeführt und beleuchtet. Leconte de Lisle's Verse „La source" und Hérédias Sonett „Le bain des Nymphes" haben beide den Satyr, der die badende Nymphe belauscht, zum Gegenstand. Hérédia strebt nach größerer Plastik und Dichte des Ausdrucks. „Wo Leconte de Lisle rhetorische Verneinungen braucht, um die Stille und Einsamkeit des Waldinnern und die unberührte Reinheit der Quellnymphe auszudrücken . . ., da entwirft Hérédia ein reizvolles Waldinterieur mit spielenden Nymphen, und an Stelle des moralischen Gemeinplatzes, in den Leconte de Lisle sein Gedicht auslaufen läßt, faßt er den Gegensatz malerisch zusammen in dem Bild von dem Raben und den Schwänen des Kaystros." Ermatinger freilich erblickt in solcher künstlerischen Verfeinerung des Ausdrucks bloß kunstgewerbliche Bastelei. Das heißt sehr deutsch urteilen und schlägt mit den beiden Gedichten eine Fülle antiker und neuer Poesie tot. Ermatinger schätzt nur eine Neugestaltung überkommenen Stoffs, wenn die „Ideendynamik einer andersgearteten Persönlichkeit" ihn neubeseelt. Also nur neuer Gehalt, nicht neue Gestalt rechtfertigt ihm das Aufnehmen und Umwandeln altüberkommener Stoffe. Solchem Anspruche genügt Verhaeren, wenn er nach Hérédia den Andromedamythus neu gestaltet (vgl. H. Heiss, Zeitschr. f. französ. u. engl. Unterricht 21, 89ff. 168 ff.). Am

wenigsten dürfte Ermatinger bloße Wandlung im Wortausdruck als einen hinreichenden Grund, als eine künstlerische Rechtfertigung fassen. Über den Wortausdruck hinaus geht ja schon, was er in dem Vergleich der beiden Gedichte anführt. Auch die Beseitigung eines moralischen Gemeinplatzes ist ihm nur kunstgewerbliches Basteln, als ob Conrad Ferdinand Meyer nicht immer wieder an seinen eigenen Gedichten solche Umarbeitung geleistet hätte.

Der neue Ausdruck, den ein alter Stoff auf dem Wege von einem Dichter zu einem andern gewinnt, beschränkt sich nicht bloß auf das Wort. Und mehr als Umsetzung erzählter oder zum großen Teil bloß erzählter Vorgänge in dramatisches Gespräch ist, was als neugewonnener Ausdruck das Drama Hauptmanns von Grillparzers „Kloster bei Sendomir" unterscheidet. Allein im engern wie im weitern Sinn fällt künstlerisch jede Neugestaltung des Ausdrucks schwer ins Gewicht.

Einer, der ohne Zweifel auf selbständigen Ausdruck in jedem Sinn des Worts hohen Wert legte, Richard Dehmel, verlangte in einem Brief an Gustav Falke vom 17. Januar 1892 (Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902, Berlin 1922 S. 80f.), daß der Dichter untersuche, was bei andern neu und eigentümlich gewesen ist oder nicht. Nur dann könne er zu einer Herrschaft über die Ausdrucksmittel und dadurch zu neuen eigenen Ausdrucksformen gelangen. Der junge Künstler muß sich eingestehen, was, wo, wie und inwieweit er von den ausgereiften Meistern technisch gelernt hat. Dann lernt er an denen, die sich zu einer eigenen Form durchgebildet haben, zugleich sich selbst vereignen. „Wie hat Goethe sein ganzes Leben lang fremde Anregungen in sich aufgenonmen und verarbeitet, fremde Eigenart in sich vereignet! Vielleicht war diese immer frische Empfänglichkeit gerade eine natürliche Bedingung seiner Größe. Aber eben: der selbstsichere Blick, die Bewußtheit der Anlehnung und Aneignung muß da sein . . ." Nach allem, was über diese Dinge Goethe gesagt hat, darf Dehmels Forderung nicht bloß als einseitiger Anspruch eines Dichters gefaßt werden, der jederzeit betonte, wieviel Bewußtes im Schaffen des Künstlers besteht und bestehen soll. Goethe hätte kaum anders geurteilt als Dehmel in dem Brief an Falke. Deutlich genug bestätigt dieser Brief, daß im eigentümlichen Ausdruck auch das letzte Recht zur Verwertung längstgestalteter Stoffe liegt. Damit kehre ich zum Ausgang zurück und darf jetzt, nachdem genug gesagt ist über die Bedeutung des Stoffs für die Dichtung, auch wiederholen, daß er für sie nur wenig bedeutet.

Sobald der Ausdruck in Frage kommt, geht es ja vom Gebiet des Stoffs weiter zum Gebiet der Gestaltung. Eben war zu bemerken, daß der Umfang des Begriffs Ausdruck mehr umfaßt als bloß das Wort und seine Möglichkeiten. Diesen Umfang genau zu umschreiben, ist nicht leicht. Da es hier vor allem auf scharfe Sonderung ankommt, so seien alsbald die Begriffe Gehalt und Gestalt näher bestimmt, die soeben angesichts von Ermatingers Urteil über die beiden französischen Gedichte verwertet werden mußten und dabei vielleicht wieder für manchen etwas Schillerndes und Unsicheres gewannen.

VIII. GESTALT.

A. BEGRIFFSBESTIMMUNG.

Wenn errechnet werden soll, was am Kunstwerk Leistung des Künstlers ist, genügt es nicht, den Stoff vom Ganzen des Kunstwerks abzuziehen. Unter Umständen kann auch der Stoff, der unverändert ins Kunstwerk übergeht, von großer Bedeutung für das Kunstwerk sein. Die Wahl eines vorliegenden Stoffs ist es gewiß. In ihr betätigt sich der Künstler „entdeckend". Vollends betätigt er sich, wenn er den Stoff „erfindet". Vom Bloßstofflichen geht er dann schon weiter zum Schaffen. Dies Schaffen ist entweder auf geistige Inhalte aus oder auf Zurichten der äußern Erscheinung des Kunstwerks.

Den einen wie den andern Vorgang nennt man seit langem, nennt etwa auch Plotin ein Formen. Form des Kunstwerks ist dann genau so das Geistige, das der Künstler seinem Werk einflößt, wie alles, was, von seiner Hand gebildet, die äußere Erscheinung des Kunstwerks bedingt.

Darum meide ich das Wort Form. Die Worte Gestalt und Gehalt scheinen mir am besten und reinsten auszudrücken, was zu sagen und was voneinander zu scheiden ist. Um jedoch nicht meinerseits mißverstanden zu werden und statt Erhellung bloß Verwechslung zu verursachen, sei noch ausdrücklich gesagt, in welchem Sinn beide Begriffe von mir verwandt werden. Ich beabsichtige nicht, jedermann zu meiner Wortwahl zu bekehren. Mir ist nur um ganz eindeutiges Verständnis zu tun.

Zum Gehalt zähle ich in einer Dichtung alles, was an Erkennen, Wollen, Fühlen in ihr enthalten ist oder von ihr erwirkt wird.

Gestalt ist in der Dichtung alles, was auf den äußern oder den innern Sinn wirkt, was zum Ohr oder zum Auge spricht oder auch Gehör- oder Gesichtsvorstellungen wachruft.

Den Gehalt zu vermitteln, kann Dichtung sich des begrifflichen Wortausdrucks bedienen, also des Ausdrucksmittels der Wissenschaft. Allein Dichtung scheidet sich auch so lange nicht von Wissenschaft, als sie sich auf begriffliche Worte beschränkt. Zur Kunst wird sie nur, wenn sie und soweit sie ihre Inhalte an Erkenntnis, Wollen, Fühlen in sinnlich wirksamer Weise vorträgt, wenn sie diese Inhalte in Gestalt wandelt.

Die andern Künste können solche Inhalte, können Gehalt überhaupt nur in der Wirkung auf die Sinne, also durch die Gestalt uns zuführen. Sie sind daher nicht der Gefahr ausgesetzt, gleich der Dichtkunst Kunst treiben zu wollen und tatsächlich nur Wissenschaft zu bieten. „Sprache der Kunst", wie die deutschen Romantiker es nannten (vgl. „Vom Geistesleben" 2. Aufl. S. 262 ff.), ist nur in der Dichtung begrifflichem Wortausdruck benachbart, wird in jeder andern Kunst von vornherein ausschließlich, und zwar von der Gestalt geredet. Will Dichtung wirklich reine Sprache der Kunst sprechen, so muß sie auf das Begriffliche des Worts verzichten und darf nur durch Gestalt zu wirken suchen.

Dichtung arbeitet immer mit beiden Mitteln, mit begrifflichem Wortausdruck und mit der sinnlichen Macht des Worts. Mit beiden Mitteln macht sie uns ihre geistigen Inhalte,

macht sie den Gehalt zugänglich. Auf doppeltem Wege wird mithin in der Dichtkunst Gehalt ausgesprochen. Erstens durch die Sprache der Begriffe, zweitens durch die Gestalt, durch die Wirkung auf die Sinne. Künstlerische Mitteilungsform des Gehalts ist nur die zweite.

Was an Gehalt durch begriffliche Worte vorgetragen wird, läßt sich vom Verstand erfassen und in Begriffe umsetzen. Die Gestalt und der Gehalt, der durch die Gestalt verraten wird, lassen sich nur erleben. Die eigentlich künstlerische Mitteilungsart des Gehalts geht über jede bloß verstandesmäßige Erfassung hinaus.

Allein schon betrete ich mit diesen letzten Bemerkungen das schwierige Gebiet der Wechselbeziehung von Gehalt und Gestalt. Es soll beschritten werden, sobald gezeigt ist, wieweit die Gestalt, dies an sich nur Erlebbare, dem Verstande zugänglich gemacht werden kann. Vorläufig sei nur noch bemerkt, daß alles sogenannte Psychologische, für viele der eigentliche Gegenstand von Kunst, zumal von Dichtung, soweit es in ein Kunstwerk gelegt werden kann, einbeschlossen bleibt im Umkreis des Gehalts. Psychologie tritt in der Dichtung meist auf als Wissen um Vorgänge der Seele, gehört also dann dem Gebiet der Erkenntnis an. Der Erkenntnis kann ferner das Gebiet des Willens und der sittlichen Entscheidungen, dann das Gefühlsleben unterworfen werden. Willensvorgänge und Willensentscheidungen können überdies ebenso wie Gefühle unmittelbar (ohne Vermittlung durch eine erkenntnismäßig deutende Seelenkunde) von Dichtung geweckt werden.

Schon oben (S. 92 ff.) ist angegeben, wieweit die einen Dichtwerke vor allem Erkenntnis spiegeln, die andern sich enger mit dem Willen berühren. Goethe geht weit häufiger auf Erkenntnis, auf Weltabspieglung aus als auf sittliche Entscheidungen. „Faust" wird, je weiter die Dichtung fortschreitet, desto mehr zu einem Kunstwerk der Weltschau, obwohl der Mensch, der immer strebend sich bemüht, eine sittliche Lebensaufgabe erfüllt. Indem Faust in seinem innern Selbst genießt, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, bewährt er sich als Empfänger, nicht als Bestimmer der Welt, erweist er, um wieviel mehr Goethe den Gehalt seiner Dichtungen aus dem Kreis des Erkennens als aus dem des sittlichen Bekennens holte.

Dem Gehalt wird nach meiner Begriffsbestimmung zugerechnet, was als Wesentliches des künstlerischen, unbedingt des dichterischen Schaffens, nicht bloß von Gehaltsästhetikern empfunden wird. Der das Wort ausgab, ein Künstler sei ein zweiter Prometheus und schaffe gottgleich Menschen (vgl. oben S. 160), dachte in erster Linie an die innern Vorgänge der Seele, die der Künstler seinen Geschöpfen einflößt. Eine Wendung, die von Schiller gern gebraucht wird, wenn er das Wesen der Dichtkunst bestimmen will, deutet gleichfalls auf den Gehalt, und zwar soweit Gehalt ein Erkennen, eine Willensbestimmung, ein Gefühl umfaßt. Am Anfang des Aufsatzes über die sentimentalischen Dichter faßt Schiller als den Begriff der Poesie: der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben. Soweit diese Aufgabe von der Dichtkunst gelöst wird durch die Menschen, die sie schafft, geht Schillers Begriffsbestimmung fast ausschließlich auf das Innenleben dieser Menschen. An die Art und Weise, wie sie sich unsern Sinnen zeigen, mag Schiller bei solcher Fassung des Ziels der Dichtkunst am allerwenigsten gedacht haben. Auch hier erweist sich wieder, wie unzulänglich für meine Zwecke das Wort Ausdruck ist.

Shaftesbury nimmt eine wichtige Stelle ein in der Reihe der Ästhetiker, die in dem Dichter einen zweiten Prometheus sehen. Ebenso zählt er zu den Begründern des Begriffs „innere Form". Oben (S. 158) ist der Satz schon abgedruckt, den er im Hinblick auf diesen Begriff einmal niederschrieb: „Wo ein wahrer Charakter bestimmt angegeben und die innere Form richtig und genau geschildert ist, da muß notwendig die äußere Form sich nach ihr bequemen."

Obgleich der Aufsatz, in dem diese Ansicht Shaftesburys steht, gerade über die Bedingungen der künstlerischen Gestalt besonders Wertvolles bringt, könnte aus dem angeführten Satz geschlossen werden, Shaftesbury lege alles Gewicht bloß auf die rechte Erfassung des Charakters, also auf eine Leistung, die dem Gehalt zugehört, und nehme das Gestalten bloß wie eine so notwendige Folge richtiger Charaktererfassung, also rechter Erbringung des Gehalts, daß ihm das Gestalten daneben nichts bedeute. So kann selbst der Begriff innere Form ganz ins Gebiet des Gehalts gedrängt werden. Es geschieht tatsächlich mehrfach.

Wiederum stehen wir vor den zwei Polen der Kunstbetrachtung, von denen oben (S. 164) zu melden war. Wieder eröffnet sich die Frage, ob neben einem Gehalt, der so mächtigen Umfang hat, wie ich es verlange, für die Gestalt noch etwas übrig bleibt, das wert ist, wie ein Ebenbürtiges untersucht zu werden.

B. BEDEUTUNG DER GESTALT IN DER ANTIKE UND BEI ROMANISCHEN VOLKERN.

Schon ist der Nachweis erbracht, daß und warum deutsche Ästhetik sich ungern mit der Gestalt des Kunstwerks befaßt, ungern in ihr einen starken Wert anerkennt. Voraussetzung ist die Angst vor einer Formung, die auch gegensätzliche Gehalte in eine und dieselbe längstgefundene Gestalt bannt, diese Gehalte und alles Persönlichste, das ihnen eignet, einer überindividuellen, also unpersönlichen Gestalt einordnet. Gerade weil ich die Bedeutung der Gestalt auch dort nachweisen will, wo genau entgegengesetzte Absicht waltet, wo im deutschen Sinn Persönliches zu persönlicher Gestalt gelangt, habe ich den schwierigen Weg der Aufdeckung von Gestalteigenheiten zu gehen, die nicht etwas Allgemeingültiges bedeuten, sondern jedem Gehalt seine besondere Gestalt schenken.

Dringendste Veranlassung für mein Bestreben ist der Aberglaube, daß überall dort Formlosigkeit herrsche, wo die strengen Maßbestimmungen überindividuellen Gestaltens nicht beachtet werden. Ist das Los des echten deutschen Künstlers wirklich bloß, Formlosigkeit zu erbringen?

Drei Arten künstlerischen Gestaltens habe ich zu trennen. Die erste Art gehört den sogenannten Formkünstlern, ist Ausdruck einer einseitigen Formästhetik. Sie umfaßt alle Gestaltung nach einem ein für allemal geltenden Gesetz. Ihr Gegenpol ist Formlosigkeit, ist unbedingtes Verzichten auf alle Gesetzmäßigkeit des Gestaltens, ist grundsätzliche Verneinung der Gestalt. Zwischen beiden Arten, zwischen diesen polaren Gegensätzen liegt eine Gestaltungsart, die sich nicht an ein äußeres Gesetz bindet, sondern eine innere Gesetzlichkeit sucht. Dem reinen Verstandesmenschen mag die bloße Annahme einer solchen Gestaltungsart wie mystische Ästhetik vorkommen. Ebendeshalb muß sie sorglich erwogen und gerechtfertigt werden. Gilt es doch dabei auch überhaupt, deutsches Gestalten zu erkennen und sein Wesen begreiflich zu machen.

Die Frage, deren Beantwortung mein letztes Ziel ist, das innere Verhältnis von Gehalt zu Gestalt, die Wirkung des Gehalts auf die Gestalt, macht sich am dringlichsten fühlbar in der Zwischenart. Gerade weil vom Standpunkt dieser Art immer wieder behauptet wird, Gestalt sei nur äußere Erscheinung des Gehalts, muß klar und deutlich gesagt werden, was dieses „nur" bedeutet, wieviel in ihm enthalten ist, wieviel Künstlerarbeit es bedarf, dieses „nur" wirklich zu erfüllen. Wer es nicht leisten kann, der verfällt rettungslos der Formlosigkeit. Anderseits ist der innere Zusammenhang von Gehalt und Gestalt natürlich dort am leichtesten und sichersten zu fassen, wo mit Willen Gestalt nur zur Außenseite des Gehalts gemacht wird.

Soll nun nochmals gesagt werden, daß die Gehaltsästhetik, wenn sie es zum Grundsatz erhebt, in der Gestalt nur die Außenseite des Gehalts zu erkennen, zugleich der Formlosigkeit Tür und Tor öffnet? Sie unterschätzt den Zusammenhang, der zwischen Gehalt und Gestalt noch dort besteht, wo der Gestalt ein Eigenrecht zuerkannt, ja wo gleiche Gestaltung an verschiedensten Gehalt angewendet wird. Ist es indes nicht ausgemachte Sache, daß Dichter anderer Völker, aber auch Deutsche, die mit den ein für allemal bestehenden Formen arbeiten, jeder dieser Formen eine besondere Art von Gehalt geben? Oder meint man, daß der Italiener, der ein echter Künstler ist, einen und denselben Gegenstand unbedenklich in der Form des Sonetts und in der Form der Kanzone oder der Sestine zum Wortausdruck bringt?

J. G. Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste" (2. Aufl. Leipzig 1794 4, 428) führt die Forderungen an, die an das Sonett Bettinelli (Opere 7, 363) stellt. Da wechseln immer wieder Ansprüche an Gestalt mit Ansprüchen an Gehalt, und die ersten haben das Übergewicht. Neben der „novità ed unità di pensiero", also einem Zuge des Gehalts, erscheint: „splendor d'imagine e di fantasia, perfetta gradazione e scompartimento, nobilissima conclusione inaspettata" usw. Dann kommt zwar „un affetto soavissimo e insieme sopraumano", aber gleich darauf in langer Reihe: „il tutto senza una rima sola forzata, un sol modo improprio, un verso o pedestro, o rimbonbante, od altra notabile cattività e magagna".

Vielleicht liegt es dem Rationalismus des Romanen nicht, über den Gehalt, der wie dem Sonett jeder dieser überindividuellen metrischen Formen und nur ihr eignet, viel Worte zu machen. Er überläßt das dem Gefühl des Dichters, der in einer altehrwürdigen, weit zurückreichenden Überlieferung einen festen Maßstab besitzt. So überließen die romanischen Theoretiker ihren deutschen Genossen, das auszubauen, was ihnen selbst wie Mystik der Vers- und Strophenlehre vorkommen mag: die Festsetzung des Gehalts, der einer einzelnen der überindividuellen metrischen Formen zukommt. Doch auch Deutsche wagten sich nur selten an die schwere Aufgabe. Wilhelm Schlegel in den Berliner Vorlesungen und unmittelbar neben ihm Tiecks Schwager A. F. Bernhardi in der „Sprachlehre" (Berlin 1801/2, im zweiten Band) gingen solchen Fragen bewußter nach und beantworteten sie mit mehr Kühnheit als alle andern. Es ist bezeichnend, daß J. Minor, der diese Versuche zum Teil als erster veröffentlicht hatte, sie in seiner „Neuhochdeutschen Metrik" (2. Aufl. Straßburg 1902) zwar nennt, ihnen jedoch für seine Darstellung nichts entnimmt.

Wie bedenkliche Mischung von Formmystik und Alexandrinismus mag manchem W. Schlegels und Bernhardis Bestreben erscheinen. Diesen Vorwurf erhebt man ja schon gegen die Abfolge von Gedichten, die mit der Überschrift „Die Silbenmaße" (Wilhelm Schlegels Sämtliche Werke, Leipzig 1846 2, 32 ff.) der Reihe nach Hexameter, Elegie (d. h. Distichen), Jambus, Choliambus oder Skazon, Boleros, Skolion teils beschreiben, teils durch Nachbildung verdeutlichen, also sich selbst vorstellen lassen. Schillers Distichen „Der epische Hexameter" und „Das Distichon" bleiben stehen bei der Gestalt dieser metrischen Formen und bei deren Wirkung auf unsern Sinn. „Schwindelnd trägt er dich fort auf rastlos strömenden Wogen, hinter dir siehst du, du siehst vor dir nur Himmel und Meer", so heißt es vom Hexameter. Die bekanntere Beschreibung des Distichons („Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule, im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab") vergegenwärtigt zugleich mimisch dieses Wesen des Distichons so meisterhaft, daß W. Schlegel, sonst sehr glücklich in solch mimischer Darstellung metrischer Gebilde, daneben keinen leichten Stand hat.

Schlegels „Hexameter" verwertet wie Schillers Doppelvers den Vergleich mit der Meerfahrt. Aber er geht noch weiter als Schiller in der Erfassung des Gefühlseindrucks. Und vor allem sagt er etwas von den Inhalten, die dem Hexameter geziemen: „Ruhig umfassend nimmt er des Epos Olymp, das gewaltige Bild, in den Schoß auf kreißender Flut . . ." Er verrät, daß der Hexameter ebenso „zum Kampf des heroischen Lieds unermüdlich sich gürtet, oder, der Weisheit voll, Lehrsprüche den Hörenden einprägt, oder geselliger Hirten Idyllien lieblich umflüstert". Daß die neunzehn Hexameter dieses Gedichts zugleich

die verschiedenen metrischen Möglichkeiten des Hexameters beispielhaft versinnlichen, sei nur beihin erwähnt.

Viel weiter geht in Angaben über den passenden Gehalt die Berliner Vorlesungsreihe Schlegels, besonders wenn die italienischen metrischen Gebilde (3, 207ff.) zu charakterisieren sind, etwa das Sonett. Nachdem in ausführlicher Darlegung die Notwendigkeit der Regeln des Vers- und Strophenbaus erwiesen, das Sonett — wie Schlegel sagt — mathematisch konstruiert ist, entwickelt der Redner (S. 216ff.) den erforderlichen Gehalt des Sonetts: Die festen Verhältnisse, die bestimmte Gliederung ziehen das Sonett aus den Regionen der schwebenden Empfindung in das Gebiet des entschiedenen Gedankens. Aller unbestimmte Fortgang ist abgeschnitten. Daher steht es auf dem Übergang vom Lyrischen zum Didaktischen und darf gelegentlich epigrammatisch werden. Gedrängte und nachdrückliche Fülle ist der Charakter des Sonetts. Es kann nach Schlegels Ansicht nicht leicht zu tiefsinnig sein, wohl zu sinnreich, wenigstens zum Nachteil seiner Großheit. Aber im gehörigen Maße widerspreche das Sinnreiche nicht dem Gefühl und lasse den Leser nicht kalt. „Ist das Gefühl nicht bloß eine sinnliche Leidenschaft, sondern auf die höheren Anfoderungen des Gemüts gerichtet, so wird es auch mehr oder weniger mit den in unsrer Natur vermöge ihrer Duplizität liegenden Widersprüchen schwanger gehen, und sobald es in Begriffe übersetzt wird, treten diese als Antithesen hervor. Es kann daher gar wohl ein Sonett aus lauter Antithesen zusammengewebt sein und dennoch das wahrste Gefühl atmen. Nicht selten wird auch die Bedeutung des Ganzen in eine änigmatische Sentenz am Schlusse zusammengefaßt. Andre Male macht es einen erhabnen Eindruck, wenn aus dem sinnreichen Gewebe des übrigen der Schluß mit einer großen Wahrheit oder einem einfachen Bilde herausgeht."

Ein ausgezeichneter Sachkenner strebt hier mit aller Kraft, das Ethos eines metrischen Gebildes zu ergründen und in Begriffe umzusetzen. Er kämpft zugleich für eine dichterische Ausdrucksform, die ihm selbst besonders lieb ist und für die er sich verantwortlich fühlt. Ist er sich doch bewußt, sie in strengerm Sinn den Deutschen als erster geschenkt zu haben. Schlegels persönliches Verhältnis zum Sonett mag ihn da und dort dessen Gehalt übertreiben lassen. Auch ist es gewiß nicht schwer nachzuweisen, daß seine Sonette selbst hinter den hohen Anforderungen, die er stellt, zuweilen zurückbleiben. Allein es wäre töricht, darum die Bedeutung dieses Versuchs zu unterschätzen, der aus den Bedingungen der Gestalt die Ansprüche an den Gehalt errechnen möchte.

Im Jahrgang 1803/04 trug Schlegel das seinen Zuhörern vor. Bernhardi hatte schon 1802 in der „Sprachlehre" (2, 429f.) den Gehalt des Sonetts zu umschreiben versucht. Er stand natürlich hier wie überall, wo er das Ethos einer metrischen Form darlegt, in Verbindung mit Schlegel, er dürfte angeregt sein durch Hinweise, die schon im ersten Jahrgang 1801/02 der Vorlesungen Schlegel geboten hatte. Er bleibt hinter Schlegel zurück, so fein auch seine Ausführungen sind. Größe und Kraft in Darstellung der Empfindung, aber nicht Wildheit und Wut der Empfindung gezieme dem Sonett. Sanfte, zärtliche Empfindungen seien dem Sonett eigen, heftige hingegen nur, soweit sie durch Grazie zu einem ruhigen und gemäßigten Gange gezogen werden. Bernhardi weist hin auf Sonette, die schlechthin Kunst darstellen; er denkt an W. Schlegels Gemäldesonette. Er spricht von der notwendigen Grazie auch der komischen, ja der burlesken Sonette. Er gedenkt des antithetischen Charakters des Sonetts und meint, daß er besonders im didaktischen Sonett sich erbringen lasse.

Auch der Terzine entspricht nach Bernhardi didaktische Darstellung (2, 427), da ihr Charakter ununterbrochene Folge der Reimverkettung ist, also durchgängiger Verkettung und Verknüpfung von Ideen entgegenkomme. Daher habe Dante sie für sein großes Werk verwertet. In kleinern, ermahnenden und belehrenden lyrischen Stücken werde die Terzine mit großer Wirkung gebraucht. Sie diene wegen ihrer strengen und doch versteckten Regel in der Reimstellung Gegenständen mysteriösen Inhalts.

Schlegel gräbt auch angesichts der Terzine tiefer (3, 196f.). Die Verkettung der Terzinen, die Tatsache, daß jede Terzine vermöge des vereinzelten Reims in der Mitte eine folgende Terzine fordert, erinnert ihn daran, daß „durch die Produktivität der Natur immer in jeder Erzeugung ein Widerstreit der Kräfte ausgeglichen, zugleich aber der Keim eines neuen Widerstreits ausgestreut wird, und so ins unendliche fort." Näher läge uns, von Dialektik des Aufbaus, von Thesis, Antithesis und Synthesis zu reden und von der Notwendigkeit, daß in solchem Nacheinander die Synthesis wieder zur Thesis wird und das Spiel sich wiederholt. Schlegel erkennt in dieser Verkettung einen Hinweis auf die Zukunft. So werde die Terzine brauchbar für prophetische Dichtung. „Und wie der Geist in dem Progressus der Endlichkeiten nur durch einen freien Akt, durch einen unbegreiflichen Sprung das Unendliche zur Einheit zusammenfassen kann, so kann auch die Kette der Terzinen nur willkürlich durch einen zugegebnen Vers geschlossen werden." Schlegel muß freilich anerkennen, daß auch satirische, elegische und idyllische Gedichte sich der Terzine bedienen. Da fällt Mystik weg

und andere Eigenschaften der Terzine treten hervor. Aber in Dantes Werk sei der Bezug der Terzine auf Mystik mit größter Absichtlichkeit ausgedrückt.

Bernhardi meint, in antiker Verskunst entspreche der Terzine etwa der didaktische Hexameter oder das didaktische Distichon. Er selbst äußert sich (2, 363ff.) über die verschiedenen Gruppen antiker Verse, über epische, dramatische und lyrische und über die Gehalte, die ihnen entsprechen. W. Schlegel erörterte diese Fragen im zweiten Jahrgang der Berliner Vorlesungen (2, 235ff.). Er geht von dem Grundsatz aus, daß das Silbenmaß immer den Geist des Ganzen bezeichnen soll, daß also das Silbenmaß in seiner Gestalt engverknüpft ist mit dem Gehalt. So glaubt er die Frage beantworten zu können, warum die Lyrik der Griechen im Gegensatz zum Epos zusammengesetzte und mannigfaltige Formen pflege. Geht, sagt er, die Darstellung auf etwas Objektives, außer dem Gemüt Befindliches, so genügt eine allgemeinere Bezeichnung und die metrische Bezeichnung wird für alle Individuen der Gattung gelten. Ist hingegen die Richtung subjektiv und das darstellende Gemüt zugleich das Dargestellte, so wird der Geist des einzelnen Gedichts, der durch den der gesamten Gattung nicht erschöpft wird, auch einen vereinzeltern Ausdruck verlangen.

Schlegel führt das aus an Epos, Drama und Lyrik der Griechen. Er beruft sich beim Epos auf die vorher von ihm entwickelte Ansicht, daß epische Gattung der Dichtkunst um so reiner sei, je weniger der Dichter selbst im Gedicht erscheint. Dem epischen Dichter bleibe nur die Persönlichkeit eines besonnenen, ruhig beschauenden, gleichsam über den Gegenständen schwebenden Geists, den wir bloß durch das Medium der dargestellten äußern Welt erblicken. Ebenso ist der Rhythmus des Hexameters zwischen Steigen und Fallen gleich gewogen und ohne bestimmte einseitige Richtung allbestimmbar.

Das Drama gibt zwar auch objektive Darstellungen, faßt sie aber unmittelbarer auf, nimmt sie wie gegenwärtig und wirklich, so daß die Personen sich mimisch und durch ihre Reden darstellen. Ihr Handeln bringt sie uns nahe. Dies Handeln wird, abgesondert von allem Zufälligen des menschlichen Gesprächs, in einem idealistischen, nicht wirklichkeitsgetreuen Dialog rein herausgehoben. Der Jambus, den als das Silbenmaß der Handlung Horaz bezeichnet, ist daher das treffendste Ausdrucksmittel. Er ist der Vers der verschiedenen dramatischen Gattungen im Gespräch. Nur in leidenschaftlichen Augenblicken ersetzen ihn Trochäen und Anapäste.

In der Lyrik wird eine vorwaltende Gemütserregung dargestellt. Das Persönliche solcher Gemütserregung verbietet, durch das lyrische Silbenmaß wie im Epos und im Drama bloß den Geist der Dichtungsgattung auszudrücken. Daher hat jeder lyrische Gesang seinen Ton und seine Weise. Daher nutzt Lyrik unzählige Verbindungen der Füße zu Versen und der verschiedenen Versarten zu Strophen. Hier ist die metrische Wiederkehr nicht so einfach und faßlich, auch nicht ein so schnelles Aufeinanderfolgen wie in den objektivern Gattungen. Das Gesetz des einzelnen lyrischen Maßes bindet allerdings um so fester und gestattet um so weniger Abweichungen.

Wie Schlegel an der Lyrik der Griechen im einzelnen diese allgemeine Beobachtung durchführt, kann an dieser Stelle nicht dargelegt werden. Bedeutungsvoller ist, daß er, was er von den Unterschieden des Epos, des Dramas und der Lyrik der Griechen sagt; auch für neuere Dichtung in Anspruch nimmt. Er ist überzeugt, die Gesetze und Verhältnisse der Verskunst ein für allemal auseinandergesetzt zu haben. „Bei lauter Versen von gleicher Länge reicht die einfache sich immer wiederholende Anordnung der Reime in der Oktave und in der Terzine für Gedichte vom größten Umfange hin, da die Kanzone ihre Strophen sowohl im Wechsel langer und kurzer Zeilen als in der Verschlingung der Reime labyrinthisch baut und ins Unendliche variieren kann; ja da auch das Sonett bei gleicher Verslänge in seiner Beschränktheit die kontrastierendsten Reimstellungen darbietet." (2, 237f.) Natürlich spricht Schlegel nur von romanischen lyrischen Formen.

Will man wirklich leugnen, daß Schlegel hier mit Scharfblick und Feingefühl sehr Beherzigenswertes vorbringt? Ich bin darauf gefaßt, daß viele in seinen Darlegungen etwas Spintisierendes entdecken. Und dabei habe ich es vermieden, etwa bei der Terzine oder beim Sonett der Bedeutung zu gedenken, die für Schlegel in den Zahlen dieser metrischen Formen waltet. Manchen käme das wie ein Hexeneinmaleins vor. Und so liegt der Einwand doppelt nahe, in all dem nur romantische Mystik der Form zu sehen. Doch oben (S. 151) ist angegeben, daß eine durchaus unromantische Antike den Zahlen im Schaffen des Künstlers eine verwandt hohe Bedeutung zumaß. Man sollte also Vorsicht walten lassen beim Ablehnen solcher Erwägung der Zahlen, die in einer Dichtungsform sich deutlich genug fühlbar machen. Vollends im Zeitalter Dantes ist es gar nichts Ungewöhnliches, der Zahl den tiefen Sinn beizulegen, den ihr bei der Ergründung der Terzine Schlegel beimißt.

Aber jetzt steht nicht das in Frage, sondern Schlegels Fähigkeit, die äußern Züge der Gestalt von Dichtungen, und als solche fasse ich das Metrische, zurückzuleiten auf Bedingungen, die der Gehalt vorschreibt. An einem besonders brauchbaren Stoff entwickelt er, wie Gehalt und Gestalt von Dichtungskunstwerken zusammenhängen. Daß der verheißungsvolle Weg Schlegels im 19. Jahrhundert so gut wie unbeschritten geblieben ist, daß nicht einmal dieser Gedanken Schlegels dort Erwähnung geschieht, wo sie zu erwähnen, ja auszubauen waren, kann nicht entschuldigt werden durch die späte Veröffentlichung der Berliner Vorlesungen. Auch in den bald vierzig Jahren, die seit dem Druck der Vorlesungen verstrichen sind, hat man diese Dinge so gut wie gar nicht der Wissenschaft nutzbar gemacht. Was Schlegel über den Gehalt der drei Dichtungsgattungen sagt (es ist weder ganz neu, noch von ihm in besonders ursprünglicher Form ausgedrückt), gehört zum Allgemeinbesitz der Poetik. Solche Abgrenzungen des Gehalts der Dichtungsgattungen hat man ihm und andern gern geglaubt. Allein die Angst vor aller ernstern Erfassung der Gestalt von Kunstwerken stand auch diesmal im Wege und ließ unbeachtet, was von Schlegel über das schwere Problem des Zusammenhangs von Gehalt und Gestalt geäußert worden war. Carl Enders bereitet seit längerer Zeit auf diesem Gebiet Untersuchungen vor.

Wilhelm Schlegel verwertet für seinen Erweis des Zusammenhangs von Gehalt und Gestalt Dichtungen, die nicht deutschem Formwillen entstammen. Er spricht von metrischen Gestaltungen, die weder ohne Unterschied an jeden Gehalt gewendet werden, noch einen durchaus einmaligen Ausdruck des Gehalts bedeuten. Überindividuelle und individuelle Form stehen sich hier nicht in reinlichem Gegensatz gegenüber. Vielmehr ist es das Besondere und Reizvolle, daß Schlegel das Individuelle der Gestalt an Dichtungen nachweist, die gar nicht ausschließlich auf einmalige Form ausgehen, an Schöpfungen der Antike und der Romanen.

In der antiken und romanischen Welt der metrischen Formen, die für viele Gehalte einen einheitlichen Ausdruck finden, kann natürlich von ganz persönlicher Gestalt nicht die Rede sein. Das wird auch durch Schlegels Nachweise nicht widerlegt. Er will nur zeigen, daß auch solche überindividuelle Gestaltung gerecht werden kann einem persönlichen Ausdruck des persönlichen Gehalts. Nur bleibt sie dem Typischen nahe. Nicht gewinnt jeder persönlichste Gehalt einen allerpersönlichsten Ausdruck, aber für einzelne Reihen persönlicher Gehalte bestehen auch in der Antike und bei den Romanen gesonderte Gestaltungen. Dann aber stuft sich dies Typische ab in den verschiedenen Dichtungsgattungen. Vom Epos zum Drama und vom Drama zur Lyrik. Viel persönlicher als in Epos und Drama wird der Ausdruck in der Lyrik. Sie hat wegen ihrer persönlichern Gehalte auch auf antikem und romanischem Boden eine größere Menge typischer Ausdrucksweisen zur Verfügung. Die Reihe der Gehalte, die in einer lyrischen metrischen Gestaltung erfaßt werden, ist kürzer als die Reihe von Gehalten, die episch oder dramatisch einen einheitlichen metrischen Ausdruck gewinnen. Letzte Individualisierung der Gestalt herrscht jedoch auch nicht in der Lyrik, die auf griechischer oder romanischer Erde eine beträchtliche Menge metrischer Formmöglichkeiten gezeugt hat. Gerade weil diese Formmöglichkeiten doch einem strengen äußern Gesetz unterliegen, bleibt immer etwas mehr oder minder Typisches der Gestalt bestehen. Die Strophen des Alcäus oder der Sappho, die Kanzone, die Sestine und das bei aller engen Begrenzung doch zugleich wandelbare Sonett verbinden Einmaliges mit Allgemeingültigem in einer typischen Art, die immer einigen Raum übrig läßt für das Persönliche. Minder in Bausch und Bogen werden hier die Dinge gefaßt, als es aus der Ferne erscheinen könnte, als es tatsächlich gern angenommen wird.

Doch indem ich von unserm Standpunkt, wie er sich in jüngster Zeit ergeben hat, diese Folgerungen aus Schlegels Worten ziehe, will ich nicht Grundlegendes umstürzen, bloß genauer bestimmen.

C. NIEDERE MATHEMATIK NEURER STILISTIK.

Ein wesentlicher Vorzug von W. Schlegels Betrachtungsweise ist, daß er ansetzt, in der Lehre von der Gestalt der Dichtung über die niedre Mathematik emporzusteigen zu einer höhern. Weil der Versuch fast ganz vereinzelt dasteht, muß er um so dankbarer hingenommen werden. Ich glaube der Metrik und der Stilistik, die in unsern Lehrbüchern vorgetragen werden, keinen unberechtigten Vorwurf zu machen, wenn ich sie als niedere Mathematik bezeichne und die Forderung ausspreche, daß man auf dieser Stufe nicht stehen bleiben darf, wenn anders die Gestalt von Dichtungen wirklich ganz gewürdigt werden soll. Metrik und Stilistik begnügen sich fast durchaus, von den einfachsten Verknüpfungen der Wörter zu berichten. Welche Bedeutung solcher Wortverknüpfung im Ganzen eines Dichtungskunstwerks zukommt, bleibt meist unerörtert.

W. Schlegel nähert sich der Lösung dieser Aufgabe, indem er an der metrischen Gestalt aufzeigt, was in ihr dem Gehalt einer ganzen Dichtung dient. Er will erweisen, warum die Terzine und ihr Zahlengesetz gerade für Dantes Werk besonders tauglich war. Noch wenn er von Sonett oder von Kanzone redet, wird ihm der Nachweis des notwendigen, der Gestalt entsprechenden Gehalts zu einem Versuch, von den Bestimmungen der rhythmischen Wortverknüpfung weiterzuschreiten zu den Bedingungen, die sich einem ganzen Sonett, einer ganzen Kanzone stellen.

Es fragt sich, ob nicht noch über Schlegel hinausgegangen werden kann auf diesem Wege, ob ferner gleich die schwierige Verknüpfung von Gehalt und Gestalt einbezogen werden muß, um solchen Ansprüchen einer höhern Mathematik der Form zu genügen. Da ist der Vers, da ist die Strophe, da ist — im Sonett — eine stehende Verknüpfung mehrerer Strophen von verschiedner Gestalt. Und auf der andern Seite schwebt in weiter Ferne der Gehalt, den diese Gebilde von metrischer Gesetzlichkeit bergen sollen. Liegt zwischen den beiden gegensätzlichen Erscheinungen nicht noch manches, was als Gestalt etwas für das Dichtwerk bedeutet? Für das Drama, besonders für das ernste, sind allerdings längst schon Gestaltbegriffe aufgestellt, die mehr bedeuten als eine niedre Mathematik der Form. Sonst aber fehlen vorläufig Grundbegriffe so gut wie ganz. Und auch für das Drama wäre unschwer noch manches nachzuweisen, das die entscheidenden Züge seiner Gestalt genauer bezeichnen könnte. Immer wieder muß die alte Klage erhoben werden, daß aus Angst, dem Gehalt unrecht zu tun, man sich um diese unentbehrliche Erforschung der Gestalt nicht gekümmert hat. Womöglich hat man das wenige verworfen, das schon erbracht war für höhere Gestaltbestimmung des Dramas.

Daher klafft zwischen der Poetik und der Metrik meist eine große Lücke. Vielleicht hätte Minor diese Lücke gefüllt, wäre seiner „Metrik" eine geplante „Poetik" gefolgt. Vorläufig bleibt die Poetik beim Gehalt stehen und kümmert sich fast gar nicht um die Gestalt. Die Metrik hingegen engt sich so willig ein auf die niederste Mathematik der Gestaltzüge, daß der Weg bis zu irgendeiner Ergründung des Gehalts sich ins Unendliche ausdehnt. Zuzugeben ist, daß nicht bloß deutsche, dem Standpunkt der Gehaltsästhetik zuneigende Forschung diese Mängel weist. Vielmehr kümmert sich auch das Ausland, dem die Gestalt des Kunstwerks dank einem grundverschiedenen Verhältnis zu den Ansprüchen äußerer Form viel wichtiger ist als der Mehrzahl deutscher Forscher, recht wenig um die Aufgaben einer höhern Mathematik der Gestaltbestimmung.

Am meisten genügt noch Rhetorik und Stilistik des romanischen Auslands diesen Aufgaben. Sie bewahrt die Tradition der Antike, sie erweitert sie aus eigenem Erleben. Auf

deutschem Boden neigt man dazu, auch Rhetorik und Stilistik nur vom Standpunkt des Gehalts zu treiben. Oder wenigstens von der niedern Mathematik der Gestaltbestimmung nicht zu deren höherer Mathematik sich zu erheben, sondern sogleich Fragen des Gehalts aufzuwerfen.

Richard M. Meyers „Stilistik" (München 1906 ist die erste Auflage erschienen) hat manches Neue und Wertvolle erkundet. Rhetorik ist in dem Buche Meyers nur auf einen kurzen Anhang beschränkt. Der größte Teil der Arbeit verweilt beim Wort und bei dessen Verbindungen, dann beim Satz und bei dessen Verbindungen. Zuletzt werden die Arten der Prosa geschieden und in einem Schlußabschnitt „umgestaltende Faktoren" ergründet. Als Arten der Prosa erscheinen Aphorismus, Essay, Tagebuch, dann Novelle, literarisches Porträt, Schwank, Rätsel, Märchen, Roman, wissenschaftliche Darstellung und verwandtes. Teils sind hier Gruppen der Poetik übernommen, teils wird nach dem Stoff geschieden, der zu formen ist. Schon läßt sich im einzelnen fühlen, daß Meyer über Züge des Gehalts mehr zu sagen hat als über das Wesen der Gestalt dieser verschiedenen Gruppen. Verwiesen sei auf den Abschnitt über die Novelle. Wertvoller als diese Aneinanderreihung der Arten ungebundener Rede, viel weniger bloß Sammlung von testimonia auctorum über diese oder jene Art ist Meyers Versuch, im Rahmen der „umgestaltenden Faktoren" zehn verschiedene Gruppen des Stils zu scheiden. Sachlicher, sanguinischer, bildhafter, empfindungsvoller, philosophischer oder symbolisierender, cholerischer, witziger, humoristischer, satirischer, ironischer Stil: so etwa lauten seine Abstufungen des Stils ungebundener Rede. Den Einteilungsgrund entlehnt Meyer den verschiedenen Temperamenten, deren er mehr als vier annimmt, ohne freilich neuerer Forschung über Wesen und Arten der Temperamente näher zu gedenken.

Meyer begründet sein Vorgehen: Die Behandlung des Stoffes im einzelnen hänge minder von der allgemeinen Anlage des Schriftstellers ab als von seiner spezifischen Begabung. Alles andere (wieweit der Augenblick in der künstlerischen Gestaltung nachwirkt, wieweit der Dichter von seiner Zeit und seiner Umgebung sich freimachen will, welche Stoffe er wählt oder sich aufdrängen läßt) ist durch die allgemeine Anlage bedingt. Nach ihr lassen sich Gruppen und Typen der Schriftsteller scheiden. „Vom Standpunkt der Poetik mag ihre Weltanschauung, von dem der Psychologie ihre sinnliche Organisation zur Unterscheidung besonders geeignet sein; für die Stilistik grenzen wir am besten nach Temperamenten ab." (S. 207.)

Ein wirklich schlagendes Beispiel für eine Forschungsweise, die dort ansetzt, wo das Kunstwerk zugunsten des Dichters den Augen des Forschers sich entzieht. Als ob gerade Stilistik die Aufgabe hätte, den Schaffenden eindringlicher zu betrachten als das Geschaffene. Als ob es so selbstverständlich wäre, daß die Poetik ihre Gruppen von den verschiedenenen Weltanschauungen der Dichter hole. Auch Meyer huldigt dem Brauch, im Dichter aufzusuchen, was weit genauer und mit mehr Sicherheit am Kunstwerk des Dichters festzustellen ist (vgl. oben S. 11). Die üblen Folgen dieses Brauchs lassen sich an Meyers Worten rasch dartun. Was alles muß sich bei ihm unter dem Begriff des sanguinischen Temperaments zusammenfinden! Meyer entdeckt im Sanguiniker den eigentlichen Künstler. Der habe das Temperament, das sich zu Personen und Dingen sofort in lebhafte Beziehungen setzt, die Erlebnisse wieder erlebt und alles mit seinem eigenen Wesen durchdringt und tränkt. So wird für Meyer der rhetorische Stil zum Stil eines sanguinisch in Klängen sich berauschenden Temperaments. Ebenso wandle sich gerade dem Sanguiniker alles in ein angeschautes Bild. Wenn das sanguinische Temperament an der Empfindung Genüge hat, die das Herz durchtränkt, gelange es zu pathetischem Stil. Ja noch der philosophische oder besser der symbolisierende Stil entspreche dem Sanguiniker, der die Dinge in Begriffe, d. h. in konzentrierte geistige Anschauungsformen wandelt. Schelling, aber auch Hamann, Novalis und Nietzsche treten als Beispiele auf, ihres Unterschieds wird flüchtig gedacht. Wer nicht wüßte, mit wie flinker Hand Meyer solche Augenblickseinfälle hinwarf und wie wenig er selbst sie ganz ernst nahm, wie sie ihm nur Anregungen waren für die Forschung anderer, könnte sich veranlaßt fühlen, all das widerlegen zu wollen. Es hieße die Lanze gegen Windmühlen richten.

Grundirrtum Meyers war auch bei solchen Einfällen der Grundirrtum seines naturwissenschaftlich denkenden Zeitalters, alle Züge und Merkmale eines Gebildes der Kunst müßten zurückgeführt oder abgeleitet werden aus dem Naturhaften der Anlage des Künstlers. Allein auch naturwissenschaftliche Psychologie hätte mit unscharfer Begriffsbestimmung der Temperamente sich kaum begnügt. So verflüchtigte sich das wenige, das man über die Gestalt des Kunstwerks und über deren Sondereigenheiten zu berichten hatte, bis zu dem Wahn, daß der Sanguiniker besser tauge einem Werk der Wortkunst die rechte Gestalt zu geben als jeder andere. Von sauberer Trennung der Gestaltungsmöglichkeiten war dabei nicht die Rede. Die eigentlichen Gegensätze des Stils verschwanden oder lösten in ein Chaos sich auf.

Am fühlbarsten geschieht das, wenn Meyer vom bildhaften oder malerischen Stil redet. (Wenn Meyer diesen Stil den schlechtweg poetischen nennt, so beruft er sich auf einen Gewährsmann, der allerdings noch nichts wissen konnte von den Einwänden aus neuerer Zeit gegen die beliebte Annahme des 19 Jahrhunderts, Dichtung sei um so besser, je anschaulicher sie ist.) Goethe ist für Meyer — und mit gutem Recht — der eigentliche Vertreter dieses Typus. Goethes Werkzeuge seien das Bild, vom ausgeführten Gleichnis bis zur Metapher, und die Personifikation. Von Goethe aber geht es bei Meyer schnurstracks weiter zu den Schwulstdichtern. Sie bedeuten für Meyer nur ein Sichüberschreien des bildhaften Temperaments. Doch sei die eigentliche Sünde nicht die Überfülle an Bildhaftem, sondern die Künstlichkeit, die sich zumeist schon in der Trivialität der gehäuften „Korallenlippen" und „Marmorhügel" verrate. Zwei durchaus entgegengesetzte Stile, Goethe und wildes Barock, sind da ohne Zögern an einen und denselben Wagen gespannt. Wenn Stilistik eine wichtige Aufgabe hat, so ist es die Trennung dieser Gegensätze, der Nachweis des verschiedenen Formwillens und der verschiedenen Gestaltungsgriffe der Kunst Goethes und der Kunst des Barocks. Meyer läßt diesen grundlegenden Unterschied sich abschwächen zu einer fast geringfügigen Abweichung, die innerhalb eines einzigen Typus Platz findet. — Zum großen Teil ist sie für Meyer nur bedingt durch die beträchtlichere oder geringere Menge, in der das beiden Gruppen eigene Ausdrucksmittel erscheint. Und all das nur, um aus dem Temperament als oberster und letzter Bedingung die künstlerischen Gegensätze des Gestaltens abzuleiten.

Zugegeben sei, daß auch noch von diesem Standpunkt die Unterscheidung besser durchgeführt werden könnte als durch Meyer. Allein Meyer bezeugt hier so unverkennbar Unterschätzung der künstlerischen Gestalt, daß er als Zeuge an dieser Stelle nicht fehlen durfte.

Ernst Elsters „Stilistik" (Halle a. S. 1911; sie bildet den zweiten Band von Elsters „Prinzipien der Literaturwissenschaft" und ist Wilhelm Wundt zugeeignet) ordnet den Stoff mit größerer Sorgfalt, legt aber gleichfalls das Schwergewicht auf psychologische Zergliederung. Aus der Seele des Schaffenden soll der „Stil" abgeleitet werden. Stil ist für Elster die Summe der einheitlich geregelten Ausdrucksmittel eines Werkes, in denen sich die ästhetische Auffassung und Gestaltungskraft eines Schaffenden kundgibt. Eigentliches Ziel ist, die ästhetische Auffassung und Gestaltungskraft des Schaffenden zu ergründen. Also auch von Elster wird nicht unmittelbar an dem Kunstwerk das Wesen der Gestalt untersucht, sondern an die Stelle des greifbarern, eindeutigern Untersuchungsgegenstandes, des Kunstwerks, tritt auch bei ihm Mindergreifbares, das nicht fest zu erfassen, nur zu erraten ist: die Voraussetzungen des Kunstwerks, die in der Seele seines Schöpfers liegen. Der psychologistische Ton der ganzen Arbeit Elsters erklingt am lautesten, wenn sogar im Inhaltsverzeichnis niemals schlechtweg von Metapher oder von Metonymie oder von Symbol und von verwandtem geredet wird, sondern immer von metaphorischer, metonymischer, symbolischer Apperzeption, so daß dies nicht gerade schöne Wort Apperzeption (Elster selbst hat für solche Wortklänge ein sehr empfindliches Ohr; darum wage ich hier ein persönliches Geschmacksurteil) ein dutzendmal und öfter schon im Inhaltsverzeichnis sich breitmacht.

Gelegentlich wäre die psychologische Zergliederung Elsters ohne Verlust zu entbehren. Er möchte z. B. die „populären Ausdrücke" Breite und Knappheit des Stils psychologisch deuten (S. 77 f.). Alle Gebilde, die sich in unserem Geist aneinanderreihen, sind Erzeugnisse der psychischen Synthese. So beginnt Elster. Ein Geist bevorzugt die einfachern, der andere die komplexeren Synthesen. „Wenn sich der Autor zur schaffenden Arbeit niedersetzt, so steht in der Regel ein umfassendes synthetisches Gebilde vor seinem Geiste, und die stilgebende Tätigkeit besteht darin, daß er dieses Ganze, diese Synthese nacheinander durch Zerlegung, durch Analyse in faßbare Formen kleidet." Hierbei wird er innerhalb der Vorstellungen, die sich in der Synthese ihm darbieten, sich entweder auf Wiedergabe von Bruchstücken beschränken, zu denen noch manches hinzugedacht werden muß; oder er kann auch nebensächlichere Vorstellungen mitdarstellen.

Was folgt, dreht sich vorsichtig um die Frage, ob Breite oder Knappheit empfehlenswerter ist: empfehlenswert ist Breite in wissenschaftlicher Untersuchung. Aber knapper Stil deutet in der Regel auf einen größern Reichtum des Geists. Er regt auch unsere ergänzende Vorstellungstätigkeit an. Thukydides, Tacitus, Lessing werden genannt. Goethe gehe im Alter mitunter fast zu weit, hüte sich hingegen in seinen besten Mannesjahren mit Takt vor den Extremen zu großer Breite und zu großer Knappheit. Bei modernen Romanschriftstellern sei die Breite ein oft zu rügender Fehler.

So geht es noch weiter. Ich aber breche die Anführung ab. Wiesehr ihr Inhalt meinen Ansichten widerspricht, brauche ich wohl nicht zu sagen. Und die psychologische Zergliederung? Soweit sie nicht Tautologie bietet, bleibt sie sehr anfechtbar. Glaubt heute noch jemand daran, daß, wenn der Autor (mit Elster zu reden) sich zur schaffenden Arbeit niedersetzt, er immer ein synthetisches Gebilde, das er in seinem Geiste

hat, nacheinander durch Analyse in faßbare Formen kleidet? Wie, wenn die faßbare Form früher da war als die Synthese? Oder wenn sie mindestens zusammen mit den Vorstellungen, die endlich im Kunstwerk zu einer Synthese werden, sich eingestellt hat? Sogar die üble Frage nach dem Bewußten und dem Unbewußten der Dichterarbeit klingt in Elsters Worten an. Was hier von der Seele des Schaffenden und von den Vorgängen erzählt wird, die sich in ihr abspielen und die Gestalt seiner Schöpfung bedingen, steht auf schwächsten Füßen. Alles übrige aber wiederholt nur das Selbstverständliche, daß breite Darstellung manches nicht unbedingt Notwendige mit aufnimmt, knappe manches nicht unbedingt Entbehrliche wegläßt. Um die Grenze des Notwendigen und des Entbehrlichen wird vollends in tastendem Ästhetisieren bloß herumgeredet.

Beispiele knappen und breiten Stils einander gegenüberzustellen und die bezeichnenden Unterschiede an ihnen zu entwickeln, wäre wohl die Aufgabe gewesen, die hier zu lösen war. Glücklicherweise hat Elster an andern Stellen wirklich einen mehr oder minder reichen Vorrat von Beispielen zur Hand. Meistens bleibt es ihm zwar wichtiger, diesen Vorrat seelisch zu deuten und dessen Vorbedingungen im Schaffenden aufzudecken als ihn begrifflich zu bestimmen. Allein ein dankenswerter Stoff ist hier immerhin für den geboten, der sich an solche begriffliche Bestimmung begeben möchte. Dann ist es auch ein Vorzug Elsters, daß er die (wie er sagt) allgemeinen Eigenschaften des Stils überhaupt zusammenstellt und sogar — im bewußten Gegensatz zu Meyer — mit ihnen seine Darlegung beginnt. Ob es nötig war, dabei ästhetische von psychologischen Eigenschaften zu trennen, haben schon Forscher bezweifelt, die nach ihrem Bekenntnis seinem psychologistischen Verfahren näherstehen als ich. Beide Gruppen werden von Elster noch geteilt in objektive und subjektive Eigenschaften.

Elster spricht in dem Abschnitt über die objektiven ästhetischen Eigenschaften von Gegensatzpaaren wie Idealismus und Realismus, nachahmendem und freischaffendem Stil, typisierendem und individualisierendem, idealisierendem und charakterisierendem Stil, vom Lieblichen, Schönen und Erhabenen, vom Idyllischen und Heroischen. In der Gruppe der subjektiven ästhetischen Eigenschaften erscheinen Begriffe wie lyrischer und elegischer Stil, Sentimentalität, pathetischer Stil, das Schwärmerische, der satirische, der ironische, der humoristische, der impressionistische Stil. Merkmale des Gehalts stehen hier unmittelbar und gleichgeordnet neben Merkmalen der Gestalt. Und wenn Elster die Frage aufwirft, auf welchem Wege die einzelnen Gehalte zu einem ihnen wesensverwandten Wortausdruck gelangen, versagt er. Seine Antwort lautet (S. 40): erstens durch den Klang der Wörter und Wortverbindungen, also, wie ich hinzufüge, durch akustische Wirkung. Freilich kennt Elster, soweit das einzelne Wort in Betracht kommt, fast nur ästhetisch hemmende Wortklänge (er nennt „Jetztzeit"). Wichtig ist ihm Häufung desselben Vokals in einer Folge von Wörtern. Er verweist auf Romantiker, die in einer Reihe von Versen a oder u oder i wiederkehren lassen. Zweitens nennt er die Wirkungen, die durch den feinabgestuften Wechsel der Intervalle der gesprochenen Sprache hervorgerufen werden. Mit einem Hinweis auf die Verslehre geht er über diesen Gegenstand weg.

Die objektiven psychologischen Eigenschaften umfassen bei Elster die Grade und Stufen der Anschaulichkeit, dann die Vorstellungen der verschiedenen Sinnesgebiete (Gehör, Gesicht, Geruch, Geschmack, Tastsinn), Organempfindungen, physiologische Begleiterscheinungen der Affekte. Dann das Imaginäre, das Erträumte, das Mögliche. Dann Sentenzen und Reflexionen, Anspielungen und Zitate, Doppelsinn, Konzeptismus, Rätsel, Breite und Knappheit, Zweckmäßigkeit und Prägnanz, Klarheit und Verschwommenheit, stetigen und sprunghaften Gedankenbau, Häufung und Verschränkung von Vorstellungen, Aufzählung parallel gehender Gedanken und organische Gedankenentwicklung, Pointen, logische Korrektheit, Disposition des ganzen sprachlichen Gebildes. Wie das im einzelnen gearbeitet ist, konnte ich oben an dem Gegensatzpaar Breite und Knappheit darlegen. Ein anderes Paar, Klarheit und Verschwommenheit, weist auf wichtigste Gegensätze der künstlerischen Gestalt. Elster verschweigt auch nicht, daß Halbdunkel der Darstellung künstlerisch etwas bedeute. Er nennt die „Braut von Korinth" und gedenkt des Volkslieds und der Volksballade, auch des impressionistischen Stils überhaupt. Daneben empfiehlt Elster, um der Klarheit willen lieber nicht in wissenschaftlicher Untersuchung durch ein „dieser" und „jener" auf zwei Begriffe des vorhergehenden Satzes hinzuweisen, sondern besser den eigentlichen Ausdruck zu wiederholen. Beim stetigen und sprunghaften Gedankenbau wird ebenso berichtet, daß Auslassung von Mittelgliedern im Volkslied und in der Ode beliebt, daß sie oft als bewußtes Kunstmittel empfohlen worden sei. Die poetische Gefühlswirkung wird durch solche Sprünge gesteigert. Dann aber heißt es (S. 82): „Aber unter Umständen ist solche Unterdrückung des eigentlich Mitzudenkenden nur das Anzeichen hastiger und unsauberer Gedankenarbeit und dann gewiß nicht zu loben; sie ist beispielsweise in der wissenschaftlichen Arbeit von Übel."

So wird jede Gelegenheit versäumt, endlich zu höherer Mathematik der Gestalt emporzusteigen. Und immer werden wir mit Lehren und Mahnungen für die Tiefstufe wissenschaftlicher Schulen abgespeist. Am schlimmsten zeigt sich das zuletzt, wenn endlich die Frage nach dem Aufbau eines ganzen Werks sich einstellt. Elster spricht (S. 86f.) von der Disposition. Er hält es für sehr leicht, jedes verwickelte Sprachdenkmal in seine Teile zu zerlegen und sich zu fragen, welcher Fortschritt in dem Verlaufe der komplexen Gedankenreihen hervortritt. Dann werde man dem Schriftsteller, Redner oder Dichter oft ziemlich tief in sein Schaffen hineinschauen können. Leicht werde man erkennen, ob sich der Verfasser von dem Lauf seiner Assoziationen hin und her tragen lasse oder ob er planvoll arbeite. Aber Elster selbst unternimmt die Arbeit, die ihm leicht vorkommt, nicht, und so entdeckt er auch nicht, was alles auf diesem Wege zu ergründen ist. Wieder wird man abgespeist mit Anweisungen für Schüler. Bloß ein einziger Satz gedenkt der Kunst, mit der geschicktes und spannungerregendes Vorausgreifen von Lessing geübt wird. Dann wird noch in Bausch und Bogen Dramatikern vorgeworfen, daß sie die Teile ihrer Werke nicht befriedigend gliedern, auch gegen Goethes „Lehrjahre" eingewendet, die letzten Bücher seien nicht entfernt mit derselben Sorgfalt und Ausführlichkeit ausgearbeitet wie die vorausgehenden.

Als subjektive psychologische Eigenschaften des Stils erscheinen die Ausdrucksmöglichkeiten des erotischen und des religiösen Gefühls, von Willenskraft und Charakter. Elster berichtet ferner, wie die gegensätzlichen Kultur- und Bildungsschichten sich im Stil auswirken. Dort wird Volkstümliches, Konventionelles und Individuelles getrennt. Hier treten etwa einander gegenüber die „gemessene Haltung der Verhandlungen des Herrenhauses" und der „sogenannte Sauherdenton sozialdemokratischer Versammlungen" (S. 97).

Wertvoller als diese Darstellung der „allgemeinen" Eigenschaften des Stils ist, was im zweiten Teil der Arbeit Elsters über die „besonderen" Eigenschaften gesagt wird; schon dank der Fülle von Belegen, die hier auftreten. Zuerst entwickelt Elster die ästhetischen Apperzeptionsformen (wie er das nennt), und zwar teilt er abermals in objektive und subjektive. Dann folgt ein wichtiger Abschnitt über die Sprache, über Wortschatz und Satzbau. Brauchbare Bausteine sind hier zusammengetragen. Allein natürlich bleibt Elster hier noch mehr als vorher bei den kleinsten Teilen des Wortkunstwerks stehen. Die Ansprüche, die oben (S. 29ff.) an Verwertung der Sprachgeschichte für die Geschichte der Wortkunst von mir gestellt wurden, sind nur zum kleinsten Teil erfüllt. Selbst etwa der Abschnitt über synthetische Apperzeption verharrt in der Erörterung der Wortzusammensetzungen wesentlich auf dem Boden der Sprachlehre. An Gundolfs Erkenntnisse reicht das nicht heran, wo Goethes Wortzusammensetzungen in Frage stehen. Nur stichhaltiger sind die Sammlungen Elsters. Die künstlerische Bedeutung neuer Wagnisse der Sprache weiß Elster nicht auszuschöpfen, geschweige die weltanschauliche. Er sagt zwar (S. 180f.), daß ihm nur der ästhetisch-stilistische Gesichtspunkt, nicht der sprachgeschichtliche oder der sprachpsychologische etwas bedeute. Er meint indes mit dieser Wendung bloß, daß er das Recht und die Pflicht habe, Werturteile zu fällen. Das wird so gemacht: Goethes Komposita (Paradieseshelle, dunkelgräulich, jungholdest, krummeng) sind ohne Urteil gebucht. Dann aber wird beklagt, daß in neuerer Zeit die wenig erfreuliche Neigung aufgekommen sei, derartige Zusammensetzungen zwecklos zu häufen. „Konsulwahl", „Lyrikkritik", „Nikischkonzert" (ob diese Zusammensetzungen grammatisch überhaupt oder gar stilistisch mit den angeführten Wörtern Goethes auf einer Stufe stehen, sei hier nicht weiter untersucht) gelten dem Geschmack Elsters für überflüssige Neubildungen. Auch hier eifert er wieder gegen „Jetztzeit".

Am Schluß von Elsters Arbeit erscheint ein sehr kurzer Abschnitt über Poesie, Prosa und Literatur, dann über die Grenzen der Sprache. Auf ihn habe ich bald zurückzukommen.

IX. UNGEBUNDNE REDE.

A. EINSICHTEN DER ANTIKE.

Meyers und Elsters Arbeiten über Stilistik entstammen einer Zeit, die von den Ergebnissen antiker Stilforschung wenig hielt und sie wie etwas Verstaubtes beiseite schob. Immerhin bleibt bei beiden noch recht viel übrig, was schon durch die Wahl des technischen Ausdrucks sich als Eigentum der antiken Stilistik und Rhetorik kennzeichnet. Trotzdem macht sich deutlich fühlbar die Absicht, aber auch das Bewußtsein, dank neuen Gesichtspunkten alles weit zu überholen, was von der antiken Lehre erbracht worden war. Wilamowitz hatte schon 1905 in dem Bande „Die griechische und lateinische Literatur und Sprache" der „Kultur der Gegenwart" (S. 102) den unbestreitbar hohen und dauernden Wert der Stilistik des Hellenismus und ihrer viel ältern griechischen Vorarbeiten gerühmt. Warnend bemerkte er, Scherer habe in seiner Poetik über die Form der Prosa nichts Besseres zu geben gewußt als ein kümmerliches Exzerpt aus der Lehre dieser griechischen Rhetoren. Wilamowitz gedachte dabei Theophrasts. In dem Buch über den sprachlichen Ausdruck habe Theophrast auf dem Boden des wunderbar feinen aristotelischen Buches, das wir jetzt als drittes der Rhetorik lesen, ein festgefügtes System erbaut, namentlich durch die Anerkennung verschiedener Prosastile. Nicht nur rechte Erfassung bestehender Kunst sei durch solche Arbeit möglich geworden. Vielmehr habe sich unmittelbare Wirkung auf die Schaffenden ergeben.

Hätte Meyer diesen Hinweis beachtet, ihm wäre nicht widerfahren, eine grundlegende, einst unentbehrliche stilistische Dreiteilung Theophrasts nur beihin in einer Anmerkung zu berühren. Ja er nennt auch da (S. 208 Anm. 2) nicht Theophrast, sondern nur die Umbildung, die durch Wilhelm Wackernagel einem der drei gleichgeordneten Stilbegriffe Theophrasts geschenkt worden ist. Meyer führt Wackernagels Begriff „Stil des Verstandes" an. So möchte Wackernagel den „niedern" Stil Theophrasts nennen (Poetik, Rhetorik und Stilistik, Halle 1873 S. 321). Elster kümmert sich um Theophrasts Dreiteilung gar nicht. Und gerade sie ist ein wichtiger Versuch, das Wesen der Gestalt ganzer Kunstwerke zu bestimmen und ihre Gegensätze zu scheiden.

Theophrasts Darstellung ist nicht erhalten. Hat man doch vor kurzem sogar gezweifelt, ob Theophrast überhaupt die Lehre von den drei Stilarten vorgetragen habe. Wichtigster Gewährsmann dieser Lehre ist für uns Cicero. Und unter seinen Äußerungen über die „genera dicendi" sind wiederum die wichtigsten in der Schrift an Brutus mit dem Titel „Orator" zu finden (§ 20ff. und 76ff.). Der „Orator" soll Ciceros Ansichten vom besten Stil eingehend begründen. Er soll zugleich Ciceros Redekunst gegen deren Gegner schützen. Es waren die „obtrectatores", denen er „inflatus et tumens nec satis pressus, sed supra modum exultans et superfluens et parum Atticus" erschien. Die „Attizisten" wollten nur eine ganz schlichte Manier für attisch gelten lassen; ihnen galten alle freier und reicher stilisierenden Schriftsteller für „Asianer". Cicero berief sich mit Recht auf die Tatsache, daß, was man ihm vorwarf, auch bei anerkannten und bewunderten attischen Rednern sich findet, also nicht für „asianischen" Schwulst gelten dürfe. Bei dieser Gelegenheit stützte er sich auf die Lehre von den drei Stilarten. Er verfocht dabei die Ansicht, daß dem Redner jede dieser drei Arten zugänglich sein müsse, je nach dem Zweck der einzelnen Leistung seiner Redekunst.

Cicero scheidet (§ 20f.): „Tria sunt omnino genera dicendi, quibus in singulis quidam floruerunt, peraeque autem, id quod volumus, perpauci in omnibus. Nam et grandiloqui, ut ita dicam, fuerunt cum ampla et sententiarum gravitate et maiestate verborum, vehementes varii, copiosi graves, ad permovendos et convertendos animos instructi et parati (quod ipsum alii aspera tristi horrida oratione neque perfecta atque conclusa ⟨consequebantur⟩, alii levi et structa et terminata); et contra tenues, acuti, omnia docentes et dilucidiora, non ampliora facientes, subtili quadam et pressa oratione limati; in eodemque genere alii callidi, sed impoliti et consulto rudium similes et imperitorum, alii in eadem ieiunitate concinniores, id est faceti, florentes etiam et leviter ornati. Est autem quidam interiectus inter hos medius et quasi temperatus, nec acumine posteriorum nec flumine utens superiorum, vicinus amborum, in neutro excellens, utriusque particeps vel utriusque, si verum quaerimus, potius expers; isque uno tenore, ut aiunt, in dicendo fluit nihil afferens praeter facultatem et aequalitatem, aut addit aliquos ut in corona toros, omnemque orationem ornamentis modicis verborum sententiarumque distinguit."

In gedrängtester Fülle nennt Cicero hier eine Unmenge von Gestaltbegriffen des Stils, um nicht nur die drei „genera dicendi" zu bezeichnen, auch deren Unterarten. Klarheit zu schaffen, sei ausgegangen von dem Wortgebrauch der Griechen. Sie scheiden am liebsten das „genos hadron", die hohe Art, von dem „genos ischnon", der niedrigen, stellen dann zwischen beide das „meson" als mittlere Art. Für „hadron" erscheinen auch die Wörter „bary, hypselon, peritton, exellagmenon", für „ischnon" die Wörter „liton, apheles".

Sehr reichhaltig ist der Wortgebrauch der Lateiner. Neben der Reihe „uber, gracilis, mediocris" besteht die andere „magnificus, subtilis, mixtus moderatusque" oder „grandis atque robustus, subtilis, medius" oder „amplus sive sublimis, tenuis sive subtilis, mediocris sive modestus" für die Stiltypen.

Noch vielgestaltiger ist der Wortschatz der angeführten Stelle aus Cicero. Allein Cicero geht ja über die drei Typen hinaus zu weiteren Untertypen. Wenn er überdies vom „grandiloquum" spricht, meint er zwar das griechische „megaloprepes". Sein „vehemens" entspricht einem griechischen „deinon". Fraglich bleibt indes, ob diese Ausdrücke sich mit einem der drei Typen decken oder nur eine Abschattung bedeuten. Sicherlich dient nur der Abschattung und ist nicht ein Versuch, neue Wörter für die Haupttypen zu stiften, der Versuch des Dionys von Halikarnaß, drei Harmonien zu scheiden: die „harmonia koine oder eukratos", „austera" und „anthera oder glaphyra". Es sind drei Arten dessen, was er „synthesis" nennt. So kann er das mittlere „genos" sowohl mit „harmonia koine" wie mit „harmonia anthera" verknüpfen und in Demosthenes den Vertreter der ersten, in Isokrates den Vertreter der zweiten Verknüpfung feststellen. Das Wesen der drei Harmonien ist dargelegt in des Dionys Schrift „Peri syntheseos onomaton" (Kap. 22—24; vgl. W. Schmid, Rheinisches Museum 1894 N. F. 49, 151ff.).

Die Amsterdamer Dissertation von Johannes David Meerwaldt „Studia ad generum dicendi historiam pertinentia, pars I: De Dionysiana virtutum et generum dicendi doctrina" (1920) entwickelt aufschlußreich des Dionysius Lehre von den drei „genera dicendi", geht indes nicht näher ein auf die Scheidung der drei „Harmonien".

Cicero im „Orator" und Quintilian (12, 10) waren die wichtigsten Vermittler solcher Begriffe an eine spätere Zeit. Quintilian stellt dem „medium" das „floridum" gleich und bezieht sich dabei ausdrücklich auf das griechische „antheron". Eins der Merkmale, die von Dionys der „harmonia" zugeschrieben werden, tritt damit als das Kennzeichen des mittleren „genos" auf.

Endlich hatte man auch schon Bezeichnungen für fehlerhaftes Übersteigern der drei Stilarten. So trat neben das „grande" ein „inflatum ac tumidum", neben das „tenue" ein „aridum et siccum", neben das „medium" ein „dissolutum, quod est sine nervis et articulis" (vgl. Meerwaldt a. a. O. S. 72f.).

Die Scheidung der drei Stilgattungen war dem Mittelalter noch so geläufig, daß Walther von der Vogelweide sie wie etwas Selbstverständliches vorbringt, während der Leser von heute die Verse (84, 22—24) ohne Deutung kaum versteht:

Ich traf dâ her vil rehte drîer slahte sanc,
den hôhen und den nidern und den mittelswanc,
daz mir die rederîchen iegeslîches sagten danc.

Wilmanns verwies von dieser Stelle auf das Prooemium des Badius Ascensius zu des Boethius Schrift „De consolatione philosophiae". Hier heißt es: „Est autem tam in metro quam in prosa triplex dicendi qualitas seu stilus seu genus. Aliud enim dicitur altiloquum seu sublime, et competit personis dignis et rebus arduis. Qualia sunt heroica et tragica carmina et orationes de republica deque principibus viris habitae. Aliud mediocre de mediocribus rebus tractans et mediocri dicendi figura. Aliud humile seu tenue infimis

rebus et humillimo dicendi modo congruens." Dann brachte Wilmanns eine Stelle bei aus den „Instituta patrum de modo psallendi" (Gerbert, Script. music. 1, 6), die den verschiedenen Abstufungen des Kirchengesangs „tres ordines melodiae" im Sinn der antiken Scheidung zuweist. Wenn Dante in der Schrift „De vulgari eloquentia" für alle Poesie die drei Stilgattungen des Komischen, Elegischen und Tragischen trennt, so steht gleichfalls die antike Dreiteilung im Hintergrund.

Es ist nur selbstverständlich, daß Julius Cäsar Scaliger (Poet. IV, 10) mit demselben Mittel der Stilbestimmung arbeitet. Sehr bemerkenswert ist, wie Melanchthon es nutzt. Melanchthons „Rhetorices elementa" (Lugduni 1537 S. 129ff.) suchen die drei „genera dicendi" durch wechselseitige Erhellung der Künste (wie ich das nenne) zu verdeutlichen. Von Dürer sagt Melanchthon: „Pingebat omnia grandiora et frequentissimis lineis variata." Dürer also ist ihm Vertreter des „genus grande". Dann setzt er fort: „Lucae picturae graciles sunt, quae etsi blandae sunt, tamen quantum distent a Dureri operibus, collatio ostendit. Matthias quasi mediocritatem servabat." Lukas Cranach vertritt ihm das „genus humile", Matthias Grünewald das „genus mediocre". Übrigens stellt er fest, daß die Stilarten auch miteinander gemischt werden.

Schon Wackernagel (S. 320f.) beklagt es, daß in neuerer Zeit die alte Unterscheidung weiter ausgedehnt und übertragen worden sei. Die Alten hatten (wie Wackernagel richtig bemerkt) nur drei verschiedene Arten einer und derselben Gattung sprachlicher Darstellung gemeint, bestenfalls jeder Art eine besondere rednerische Nutzung zugebilligt, nicht aber unter dem „genus submissum" die ungebundne Rede, unter dem „genus medium" die Poesie (mit Ausschluß der lyrischen) und unter dem „genus sublime" rednerische Prosa und lyrische Dichtung verstanden. Statt aber zu der reinlichen Scheidung der Alten zurückzukehren, möchte Wackernagel selbst antike und moderne Auffassung vereinigen und berichtigen. Er macht das „genus submissum" zum deutlichen Stil des Verstandes, das „medium" zum anschaulichen Stil der Einbildung, das „sublime" zum leidenschaftlichen Stil des Gefühls. Er nimmt dann freilich innerhalb dieser drei Gattungen noch eine dreigliedrige Unterscheidung in eine niedere, mittlere und höhere Art vor. Allein das Entscheidende und Wertvolle der alten Dreiteilung ist damit verwischt.

Auch da kann ein Deutscher sich nicht begnügen mit einer Bestimmung, die reinlich nur die künstlerische Gestalt ins Auge faßt. Er drängt Vorstellungen vom Gehalt der Dichtung in die Dreiteilung hinein. Das ist ja auch die Ursache der ganzen Vernachlässigung, der in neuerer Zeit bei uns die antike Scheidung der drei „genera orationis" verfallen ist. Auch Meyer und Elster möchten in die Tiefe graben und die Unterschiede des Gehalts allzueilig da geltend machen, wo der antike Mensch sich schlicht begnügte, das zu trennen, was seinem Ohr verschieden klang. Verlorengegangen ist auf diesem deutschen Wege das sichere Gefühl für Abstufungen der Wortkunst. Sie müssen vor allem betrachtet und bestimmt werden, ehe weitergeschritten werden darf zu Unterscheidungen, die den verschiedenen Möglichkeiten des Wortausdrucks noch feinere Merkmale abgewinnen. Und nur wenn auch diese Aufgabe gelöst ist, darf von der Gestalt der Weg zum Gehalt gesucht werden.

Auf dem deutschen Weg ist rechte Einsicht in die Kunst des Sprachstils nicht leicht zu erobern. Wie auch angesichts dieser bedeutsamen Aufgabe der Deutsche sich gegen begriffliche Erfassung der künstlerischen Gestalt wehrt, wie er von vornherein wegen der Einseitigkeit seiner Anlagen den Sinn für diese Seite der Gestalt nicht besitzt, sagt klar, eindringlich und überzeugend Eduard Norden in der Einleitung seines grundlegenden Werks über „Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance" (zuerst Leipzig 1898).

„Die antike Literatur unterscheidet sich in formaler Hinsicht von den Literaturen aller modernen Völker dadurch, daß sie einen unvergleichlich höheren Wert auf die Form der Darstellung legt." Tiefbegründet in der Charakteranlage der Völker sei diese Verschiedenheit. Den

Hellenen war das Gefühl für Harmonie und die Kraft zu plastischer Gestaltung des Gefühlten in unerreichtem Maße geschenkt. Die Römer machten sich kraft ihres guten Willens und ihrer Fähigkeit, sich anzupassen, den Sinn der Griechen für reine, in sich selbst ruhende Schönheit der Form wenigstens bis zu einem gewissen Grade zu eigen. Keins der modernen Völker vermochte gleiches. Am wenigsten das deutsche. „Denn wer wollte leugnen, daß das romanische Ohr noch jetzt empfindsamer ist für den Wohllaut sowohl zierlicher als pathetischer Sprache?"

Norden erinnert daran, daß der Humanismus bei den Germanen, die sich an die schillernde Formglätte und das rhetorische Pathos ungern und schwerfällig gewöhnten, nur langsam sich Bahn brach und in einer seinem Ursprung entfremdeten Gestalt. Geboren wurde er in Italien, wo das Volk noch heutzutage in wohlgebauten Perioden spricht und den zierlichen Concetti wie den pathetischen Ergüssen seiner Parlamentarier und Kanzelredner Beifall zollt wie einst der Populus senatusque Romanus dem Cicero und die Mailänder Gemeinde dem Ambrosius. Begeisterte Aufnahme fand der Humanismus in Frankreich und anfangs auch in Spanien.

In einer Anmerkung bringt Norden noch eine Reihe von Zeugnissen bei für das Verständnis, mit dem die Romanen die Kunst des Redens hinnahmen. Diese Zeugnisse sind wichtig genug, um hier wiederholt zu werden.

Der Spanier Antonius Lullus führt in der Schrift „De oratione" (Basel 1558 S. 404ff.) in vollem Ernst aus, daß jede gute Rede einem verhaltenen Gesang ähnlich sein müsse und in seinem Volke tatsächlich sei. Daher bestehe seit den Zeiten des Chiron die Anschauung, „studium musicae necessarium esse oratori".

Bouhours' „Entretiens d'Ariste et d'Eugène" (1671 Kap. 2) und Muratoris Schrift „Della perfetta poesia Italiana" (1723 3, Kap. 9f.), die bemerkt, daß keine Sprache so wie die italienische die „armonia" und die „maestà de' periodi" bewahrt habe, erscheinen als Zeugen für den Wettkampf, den im 17. Jahrhundert Franzosen, Italiener und Spanier um die Schönheit der Sprachen geführt haben. [Wenn Norden meint, daß nur unter romanischen Völkern ein solcher Wettkampf denkbar sei, so wäre immerhin auf den Streit Klopstocks und Wilhelm Schlegels hinzuweisen. Schlegels Gespräch von 1798 am Anfang des „Athenäums", betitelt „Der Wettstreit der Sprachen" (Sämtliche Werke 7, 197ff.), ist übrigens ein schwerwiegendes Zeugnis für Nordens Ansicht.]

Der Franzose V. Ballu (Phonetische Studien, herausgegeben von Viëtor, Marburg 1889 2, 303) erklärt: „Le caractère propre à chaque proposition du langage trouve toujours un analogue dans le caractère des phrases harmoniques, ce qui permet une application facile de l'idée musicale à l'idée exprimée en mots. J'affirme qu'un bon musicien doit pouvoir accompagner à l'aide d'un piano, par exemple, un orateur qui déclame bien, et que le sens des périodes musicales aidera singulièrement à comprendre le sens des phrases prononcées (aussi ne suis-je nullement surpris, quand je lis que les Grecs déclamaient en se faisant accompagner par des instruments, et que les orateurs romains avaient un musicien près d'eux pour maintenir et rappeler le ton)."

Daß dies nicht bloß Theorie sei, möchte Norden aus einer Stelle von Zolas „Germinal" (IV, 4 S. 278) ableiten. Von einem Volksredner wird hier erzählt: „Un silence profond se fit. Il parle. Sa voix sortait pénible et rauque . . . Peu à peu il l'enflait et en tirait des effets pathétiques. Les bras ouverts, accompagnant les périodes d'un balancement d'épaules, il avait une éloquence qui tenait du prône, une façon religieuse de laisser tomber la fin des phrases, dont le ronflement monotone finissait par convaincre."

Norden verweist noch auf die vielen Zeugnisse, die in seinem Buche selbst für den ausgeprägten Formensinn der romanischen Völker sprechen. Endlich bemerkt er, daß unter den neuern systematischen Darstellungen der griechischen Rhetorik die „Théorie du style" in A. Chaignets Buch „La rhétorique et son histoire" (Paris 1888 S. 413ff.), was antikes Empfinden betreffe, ebensoviel höher stehe als der entsprechende Abschnitt von A. Volkmanns „Rhetorik der Griechen und Römer" (2. Aufl. Leipzig 1885 S. 393ff.), wie die feinen rhetorischen Theorien des vorigen Jahrhunderts in Frankreich (z. B. Voltaires und anderer Enzyklopädisten) höher stehen als die Stiltheorien Gottscheds oder Gellerts u. a.

Ich füge noch ein Zeugnis an. Der Elsässer René Schickele beschreibt in seinen ganz französisch gerichteten „Schreien auf dem Boulevard" (2. Aufl. Berlin 1920 S. 38f.) den Redner Jaurès: „Jaurès war eine Trompete. Sie schmetterte mit meridionalem Klang. Ihr Ton war weich, wie golden. Sie konnte zögern, sie

konnte stocken, sie wurde spielerisch, sie brach jäh ab und verlor nie, in keiner Sekunde, ihre warme Sonorität, das Strömende, Leuchtende einer südlichen Musik. Beim ersten Satz war man verwundert, einen großen Redner mit starkem Akzent sprechen zu hören. Beim zehnten Satz horchte man hin, wie nach dem ganz persönlichen Reiz der Stimme, wie nach ihrer innersten Musik. — Die Gebärden waren voll, wie die Stimme, und noch in der größten Aufregung von einer dumpf dröhnenden Getragenheit. Sie zerflatterten nicht, und keine Leidenschaft machte sie irr. Sie entwickelten Gedanken von großartiger Allgemeinheit, und manchmal zitterte so ein Gedanke auf der Gebärde wie ein Zug auf einer weitgespannten Brücke. Der ganze Mensch und sein Wort und seine Gebärden hatten das weitschattende Schweben, das lastende, aber so mühelose Getragensein großer Vögel, den gewaltig beschwingten Flug schwerer Körper. — Balzac und Viktor Hugo waren von diesem Schlag. Große Esser, die Hufeisen verdauten, Maschinen, die, wenn sie sich in Bewegung setzten, die Umgebung mit ihrer Aktivität zu betäuben drohten, ein sehr gallisches Geschlecht, dem Rabelais ein prähistorisches Denkmal gesetzt hat." Es lohnt, auch die folgenden Absätze Schickeles zu lesen, um die ganze Fähigkeit des Romanen oder Halbromanen für Erfühlen von Wesenszügen einer charakteristischen Rednerkunst zu würdigen.

Schon J. G. Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste" (2. Aufl. 1794 4, 23) bedauert es, daß man in Deutschland den Wert eines guten Redners nicht hoch genug schätze. Der laute Zuruf des Wohlgefallens, der in Deutschland die Dichter beehrt, werde selten einem Redner zuteil. „In unsern kritischen Schriften kann man hundertmal auf den Namen Horaz, oder Virgil kommen, ehe man einmal den Namen eines Demosthenes, oder Cicero antrifft." Umgekehrt gibt Goethes Faust im ersten Gespräch mit Wagner deutscher Mißachtung strenger Redekunst kräftigen Ausdruck. „Und Freundschaft, Liebe, Brüderschaft, trägt die sich nicht von selber vor?" heißt's im „Urfaust". Wie solches Bekenntnis übereinstimmte mit Herders Anschauungen, das ist von den Erläuterern des „Faust" längst festgestellt worden.

Billigen alle diese Zeugnisse im Gegensatz zum Deutschen dem Anwohner des Mittelmeers überhaupt, in neuerer Zeit zumal dem Franzosen eine stärkere Fähigkeit zu, die Kunst ungebundener Rede zu erkennen, so bewies, etwa ein Jahrzehnt nach dem Erscheinen von Nordens Werk, der Franzose Gustave Lanson in seiner Arbeit „L'art de la prose" (Paris 1908) ebenso diese besondere Begabung seines Volks wie die Tatsache, daß bis dahin auch von französischer Seite noch lange nicht alles über die Kunst ungebundener Rede gesagt worden war. Die Schrift Lansons, zuerst in den „Annales politiques et littéraires" von 1905 und 1907 veröffentlicht, will keine strengwissenschaftliche Darlegung bieten, überläßt vielmehr andern die volle Ausschöpfung der Fragen, die sich ihr ergeben. Ausdrücklich vermißt Lanson neben der Erfassung der geistigen Werte französischer Prosa rechte Würdigung ihres künstlerischen Werts. Lanson ist von dem Bewußtsein erfüllt, daß die Menge der ästhetischen Wirkungen, die in französischer ungebundener Rede enthalten sind, noch näherer Ergründung bedarf. Anregen möchte er alle, die sich mit französischer Dichtung beschäftigen. Gerade weil die Zeit auf dogmatisches Werten verzichtet habe, hofft Lanson, aus vertiefter Kenntnis der gegensätzlichen Möglichkeiten im Ausdruck der ungebundenen Rede zu besserm Verständnis der verschiedenen Stile der Wortkunst zu gelangen.

Als Sohn einer impressionistischen Welt bezieht sich Lanson so gut wie gar nicht auf die alten Begriffe der Stilistik. Vielmehr bietet er aus der Zeit von Rabelais bis zum Ende des 19. Jahrhunderts eine lange Reihe von glücklich ausgewählten Proben französischer Prosa, weist feinfühlig die Unterschiede im Eindruck auf, den sie erbringen, ordnet das Ganze zu einem zeitlichen Nacheinander, in dem das Typische einzelner Persönlichkeiten und einzelner Gruppen sich zu erkennen gibt. Die Wortwahl, der grammatische Bau, der Rhythmus, die Farbe und Tönung werden geprüft, aber auch die Lieblingsgattungen der einzelnen Zeitschichten festgestellt, die Portraite und Maximen des „grand siècle", die Fabeln, Märchen,

Gespräche des 18. Jahrhunderts. Die einzelnen Grundbegriffe des Wortstils, die sich dergestalt dem geschichtlichen Betrachter ergeben, gelangen indes nicht an einer Stelle zu systematischer Verknüpfung und Scheidung. Die Grundsätze Lansons müssen aus dem Ganzen seiner Darstellung erschlossen werden. Schon ist es Ausnahme, wenn Lanson in einem Kapitel den polaren Gegensatz der „phrase musicale" und der „phrase pittoresque" an Jean Jacques Rousseau und an Bernardin de Saint-Pierre entwickelt. Auch was im letzten Abschnitt über „le faux art" gesagt wird, nähert sich der Erfassung eines Grundbegriffs. Viel getreuer bleibt dem alten Brauch und seinen Fachausdrücken M. Roustan, etwa in dem Abschnitt „Étude de la forme" seines „Précis d'explication française" (3. Aufl. Paris o. J. S. 72ff.).

Ganz anders als Lanson hatte Adolf Philippi die Aufgabe angefaßt, als er in seiner Schrift „Die Kunst der Rede" (Leipzig 1896) eine „deutsche Rhetorik" am Ende des 19. Jahrhunderts schuf. Norden sagt dem Werk Gutes nach. Wirklich berichtet Philippi mit Sachkenntnis und Liebe von den Lehren der Antike wie der Romanen. Ja er behauptet (S. 246f.), alles, was sich bei Neuern findet, wenn sie vom Stil sprechen, beruhe wesentlich auf dem Wortvorrat von Ciceros „Orator". Im Gegensatz zu Lanson bietet er — am Ende seiner Arbeit — ausführliche grundsätzliche Darlegung, sagt Beachtenswertes über den sprachlichen Ausdruck, über Wortwahl, Satzbau, Stil und Figuren in ungebundener Rede. Allein sosehr er auch hier Bezug nimmt auf die Ansichten älterer Rhetorik, bringt er doch mehr Anweisung für das, was ihm als rechte Kunst der Prosa erscheint, als den Versuch, die verschiedenen Stile ungebundener Rede zu bestimmen und zu begreifen. Hier wie in der geschichtlichen Darstellung der deutschen Prosa von Liscow und Klopstock bis in unsere Zeit herrscht ein recht einseitiges Werturteil vor. Der tadelnde Ausruf „Dieselbe geschraubte verwilderte Prosa bei Heine, dem Jungen Deutschland, wie bei Jean Paul!" (S. 166) verrät nicht nur, wie sehr Philippi die Dinge in Bausch und Bogen nimmt, auch wie fern ihm die feinfühlig abstufende, das Wesen gegensätzlicher Ausdrucksweisen genau erläuternde Forschungsweise Lansons steht. Völlig verzichtet er darauf, gleich Lanson durch sorgfältig gewählte Belege den Stil sei's eines einzelnen, sei's einer Gruppe zu verdeutlichen und an diesen Belegen das Entscheidende dieses Stils aufzudecken. Merkwürdigerweise aber nutzt Philippi auch nicht den Schatz von Erkenntnis, den er selbst innerhalb antiker oder romanischer Lehre vom Stil ungebundener Rede nachweist. Völlig ausgeschöpft hat er ihn überhaupt nicht. Wichtige Begriffe antiker wie neuerer Lehre erscheinen gar nicht. So bleibt sein Versuch eine reiche Fundgrube geschichtlicher Tatsachen, erhebt sich indes weder zu einer systematischen Darlegung des Wesens ungebundener Rede noch zu einer in sich geschlossenen geschichtlichen Würdigung. Was Philippi vor Lanson voraushat, den ausdrücklichen Zusammenhang mit älterer Lehre von der Kunst der Prosa, nutzt er selbst am allerwenigsten für die Erfassung der langen Reihe deutscher Künstler der ungebundenen Rede. Mögen endlich um 1900 nur wenige Deutsche der Frage nach der künstlerischen Gestalt ungebundener Rede so ernsten Anteil entgegengebracht haben wie Philippi, tatsächlich erweist auch er, um wieviel mehr ein Romane über diese Frage zu sagen hat als ein Deutscher. Philippis „deutsche Rhetorik" ist letzten Endes doch viel deutscher empfunden als Lansons Werk.

Norden selbst mußte sich ein gut Stück solchen romanischen Feingefühls für die Gehörwirkungen der Rede erobern, um sein Werk so zu schreiben, wie er es geschrieben hat. Einer aus dem nördlichsten Deutschland verrät da eine uns ungewohnte Andacht für die Geheimnisse antiker Wortkunst. Indem er aus dem reichen Schatz antiker Stilistik und Rhetorik die Grundbegriffe holt, glücken ihm scharfumrissene Bildnisse nicht bloß von Rednern, überhaupt

von Schriftstellern in ungebundener Rede. Aus Cäsars kühlen und sachlichen Berichten hören wir mit ihm den „sermo imperatorius" heraus. So einfach sind Cäsars Mittel (er benötigt aus dem Vorrat der Rhetorik fast nur kraftvolle Asyndeta und die Anapher), daß die kunstvolle Periode, vereinzelt, wie sie bei Cäsar ist, um so stärker wirkt. Etwa in der besonders lebhaften, fast pathetischen Schilderung des Vernichtungskampfs gegen die Nervier.

Dann Cicero mit seiner Neigung zum Grandiosen und zum Zierlichen, Gegner der „latini rhetores" und im Widerspruch zu deren Neigung, die Griechen zu unterschätzen, im Gegensatz ferner zu ihren rein formalen Anforderungen an den Redner bemüht, die universale wissenschaftliche Ausbildung, die er dem Redner vorschrieb, selbst in sich zu verwirklichen. In seiner Jugend entzieht er sich so wenig wie die andern der herrschenden Mode, im fortschreitenden Alter legt er sich weise Beschränkung auf, verteilt richtig Licht und Schatten und wendet grelle, auf die Gefühlsnerven besonders stark wirkende Farben nur sparsam an. Er bändigt sein Naturell, das ihn ebenso zu Pathos und einer gewissen Überfülle wie zu affektierter Spielerei drängt, ohne sich starre Fesseln anzulegen oder sich dem leblosen scholastischen Attizismus in die Arme zu werfen, sondern indem er strenge Formenschönheit von Demosthenes lernt und durch allseitige hellenische Bildung fähig wird, alles zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden. Das Ganze der Rede wird ihm zu einem farbenprächtigen Gemälde. So bestimmt Cicero selbst mehrfach (etwa ad Atticum 2, 1, 1) das Ziel der Redekunst, auch er ein wechselseitiger Erheller der Künste.

Tacitus ist ganz auf „semnotes" gestellt, oder wie Tacitus selbst sagt, auf „gravitas". Er ist vornehm, ist Feind des Kleinlichen, ist kühn und strebt nach Kürze. Wie Tacitus mit Thukydides übereintrifft, wie er das Beste aus der neusten Rhetorik seines Zeitalters mit der Wortkunst Sallusts verbindet, die solcher Rhetorik naheverwandt war, wie er diesen Stil kraft seiner gewaltigen, ja gewaltsamen Individualität zur Vollendung steigert, lese man bei Norden selbst nach. Denn das Entscheidende ist hier doch nicht mitteilbar, die Begründung dieser Charakteristik auf sorgsamsten Nachweis der von Tacitus verwerteten Ausdrucksmöglichkeiten.

Norden verfügt ja wie ein Herrscher über die Mittel, die zu begrifflicher Bestimmung, vor allem zur Benennung der verschiedenen Merkmale des Wortausdrucks gehören, zumal über die Mittel, die von der Antike erbracht worden sind. Ich mache aufmerksam, wie förderlich ihm der Begriff des „genos semnon" bei der Charakteristik von Tacitus' Stil ist. „Semnon" ist einer der Ausdrücke, die für das „hadron" (s. oben S. 191) erscheinen. Unbegreiflich wäre, daß nach Nordens Werk von deutschen Gelehrten so leichtherzig wie von R. M. Meyer oder Elster weggegangen werden konnte über diese Schätze, wenn Norden seinem Leser nicht die schwere Aufgabe auferlegte, aus umfangreichen, in zeitlicher Abfolge fortschreitenden Charakteristiken sei's einzelner Persönlichkeiten, sei's ganzer Gruppen oder Schulen die systematischen Voraussetzungen, also auch die von ihm verwerteten Lehren der Alten zusammenzusuchen. Hätte Norden dem Handwerkzeug, das er selbst bis ins kleinste beherrscht, eine gesonderte Darstellung geschenkt, die Wirkung wäre beträchtlicher gewesen, die seinem Buch auf dem Gebiet der Erforschung deutscher Stilistik sich ergeben hätte. Meyer etwa nennt Norden nur beihin und gerade an einer Stelle, wo seiner am wenigsten zu gedenken war

Inzwischen ist Norden selbst dem Einzelnen seiner Darstellung fernergerückt. Und wie das sich immer ergibt, wenn ein Forscher einst tief in einen Stoff eingedrungen ist und eine Überfülle von Einzelergebnissen hervorgeholt hat: auch Norden gelangt jetzt aus weiterer Entfernung zu noch größerer Linienführung und zu noch plastischerer Formung des Ent-

scheidenden. Ein paar Zeilen seines Vortrags „Die Bildungswerte der lateinischen Literatur und Sprache auf dem humanistischen Gymnasium" (Berlin 1920 S. 14ff.) sagen über den Unterschied von Ciceros und Tacitus' Stil so Schlagendes und sagen es zugleich mit so neuen Mitteln, daß hier ausführliche Wiedergabe unerläßlich ist. Ich erinnere mich noch der starken Wirkung, die, als ich diese Worte Nordens aus seinem Munde vernahm, sie auf mich ausübten. Brachten sie mir doch in einer mir geläufigen Form wohlbegründete Erkenntnisse, die mir fortan unentbehrlich blieben. Wechselseitige Erhellung der Künste herrscht auch in diesen Ausführungen Nordens; er stützt sich auch hier auf wesensverwandte Bemerkungen Ciceros, er geht zugleich über Cicero hinaus.

Schon griechische Kunsttheoretiker vergleichen Werke des Redestils mit den Giebeln der Tempel, in denen Pracht mit Nützlichkeit sich harmonisch vereinen. Cicero tut gleiches (De oratore 3, 178ff.). Er entdeckt in Reden ebenso wie im Giebel des Kapitols, daß „maxima utilitas" übereintreffe mit „dignitas", ja mit „venustas". Der Giebel des Kapitols mußte so gebaut werden, daß von beiden Seiten das Wasser abfließen könne. Darum stehe das Kapitol wie im Himmel, wo es keinen Regen gebe, und daher stamme seine „dignitas". (Norden erinnert, daß Cicero auf den feinen Betrachtungen eines griechischen Kunsttheoretikers fuße, und daß dies alles noch besser wirke, wenn an den Parthenon und an die homerische Vorstellung vom regenfreien Olymp gedacht wird.) Norden selbst aber folgt Ciceros Vorgang und vergleicht mit der großartigen Rhythmik der Bauwerke Palladios die ciceronianische Periode. In ihr erhält jedes Wort den ihm zukommenden, vom Hörer durch die innere Struktur der Gedanken und durch den Satzrhythmus erwarteten Platz. Jedes Glied dient dem Ebenmaße des Ganzen, jedes Ornament erhöht die Monumentalität, ohne den Gesamteindruck durch zu starke Belastung zu schädigen. Neben dem Auge ist aber auch das Ohr beteiligt. Wir müssen versuchen, etwas von dem sinnlichen Wohlgefallen des antiken Hörers zu verspüren, der sich an solchen Tonsymphonien berauschte; uns auf diesen Rhythmen zu wiegen, sei es wie in einem Nachen, wenn sie in ruhigem Strome dahinfließen, sei es wie in einem stolzen Schiffe, wenn sie sich im Ozean des Pathos zu mächtigen Wogen erheben. Norden empfiehlt zu solchem Zweck, die Anfangssätze der ersten Rede gegen Catilina rhythmisch zu rezitieren, druckt diese Sätze auch so ab, daß die Aufgabe sich noch dem Unvorbereiteten erleichtert.

Eine andere Welt der Kunstübung tut sich in Tacitus auf. „Die ruhige Linie ist der gebrochenen, der Klassizismus dem Barock gewichen. Die Periode, dieses Symbol republikanischer Geschlossenheit der Kräfte, hat einem Stile Platz gemacht, in dessen durch Willenskraft gebändigter Nervosität man versucht sein könnte, den fieberhaften Pulsschlag einer von schweren Krisen erschütterten, aber immer noch stolzen und selbstbewußten Gesellschaftsklasse wiederzuerkennen." Und dann druckt Norden die Anfänge dreier aufeinanderfolgender Kapitel des ersten Buches der „Annalen" des Tacitus ab: „Haec atque talia agitantibus — gravescere valetudo Augusti — et quidam scelus uxoris suspectabant." „Primum facinus novi principatus — fuit Postumi Agrippae caedes." „At Romae ruere in servitium — consules patres eques."

Ich lege vor allem Gewicht auf die Art und Weise, wie hier Cicero und Tacitus als ein Vertreter des Klassizismus und als ein Vertreter des Barocks einander entgegengestellt werden. Wie wertvoll mir solche Stilscheidung ist, soll noch später sich bewähren. Und unmittelbar am Kunstwerk selbst, an einem kleinsten Teil des Kunstwerks, der aber doch von dessen Formgesetz zeugt, ist der Gegensatz fühlbar gemacht. Das Ganze des Kunstwerks enthüllt das Wesen seiner künstlerischen Gestalt.

Freilich konnte noch vor ungefähr zwölf Jahren ein Versuch, Stilistik auf neuen wissenschaftlichen Boden zu stellen, Begriffe wie Barock oder wie antik und modern unter dem Vorwand unbeachtet lassen, daß ihr Wesen nur im Zusammenhang einer ausführlichen geschichtlichen Untersuchung dargelegt werden könne. Wir lächeln heute über solche Kurzsichtigkeit und unnötige Selbstbeschränkung. Uns hat Kunstgeschichte belehrt, daß Begriffspaare wie Renaissance und Barock oder Antike und Gotik über die engen Grenzen einer bestimmten Zeit hinaus Bedeutung haben und zur begrifflichen Bestimmung der Kunstübung verschiedenster Zeitalter verwertet werden können, auch zur genauern Bezeichnung von Kunstwerken, die einem einzigen Zeitalter, ja sogar einem einzigen Künstler entstammen. Stilistik wollte damals etwas Brauchbares schaffen, ohne den reichen Stoff antiker Forschung gründlich zu nutzen, aber auch ohne Gegensätze innerhalb der Wortkunst wie innerhalb aller Kunst zu beachten, die sich besonders in der Zeit des deutschen Klassizismus und der deutschen Romantik enthüllt hatten. Ist es ein Wunder, daß sie unfruchtbar blieb?

Unfruchtbar blieb sie trotz Norden besonders da, wo von ungebundener Rede zu berichten war. Eine Wortkunst, deren Wesen schwer zu fassen ist, deren Merkmale nur mühsam in Begriffe sich wandeln, mußte — das braucht nicht noch ausführlich begründet zu werden nach allem, was eben zu sagen war — am schlechtesten fahren bei deutschen Forschern, denen Gehalt alles und Gestalt wenig oder nichts bedeutet.

Elster stellt am Ende seiner Arbeit (S. 277) fest, daß er Fragen, die in Werken der Stilistik keine geringe Rolle zu spielen pflegen, noch gar nicht berührt habe. Hierher zählt er die Frage nach den Grenzen von Poesie und Prosa. Die Unterscheidung gebundener und ungebundener Rede gilt ihm dabei bloß wie etwas Populäres und Äußerliches. Er selbst rechnet zur Poesie alles, was die „Herausbildung ästhetischer Werte" zum Zweck hat. „Daher zählen wir allgemein auch die Novelle und den Roman zur Poesie, obwohl sie in der Regel in ungebundner Rede gehalten sind."

Einzuräumen ist, daß Elster in den verschiedenen, oben angegebenen Abschnitten seiner Stilistik Gestaltmerkmale bestimmt, die auch der ungebundenen Rede angehören. Allein daß künstlerische Unterschiede im Wortausdruck bestehen zwischen einer Poesie, die sich der gebundenen Rede bedient, und einer Poesie, die in ungebundener Rede sich bewegt, scheint Elster nicht zugeben zu wollen. Und wo bleiben die ästhetischen Werte von Schriften in ungebundener Rede, die nicht der Poesie angehören? Elster berichtet, daß es solche Schriften gäbe, doch besondre Stileigenheiten billigt er ihnen wohl nicht zu.

War solches Verhalten nach Nordens Werk noch möglich? Sogar R. M. Meyer hätte es verhindern müssen. Meyer fragt allerdings fast ausschließlich nach dem verschiedenen Gehalt, wenn er im 13. Kapitel seiner „Deutschen Stilistik" die „Arten der Prosa" scheidet. Geht er hier wirklich einmal auch an die Wortgestalt heran, so bestimmt er sofort, was der einzelnen Art der Prosa, dem Essay oder der Novelle oder dem Feuilleton oder der wissenschaftlichen Untersuchung eigen ist oder eigen sein kann. Von der Gestalt der ungebundenen Rede sagt Meyer bloß noch an einer Stelle etwas Wichtiges. Das sechste Kapitel, überschrieben „Der Satz in formeller Hinsicht", erörtert in § 69—77 die Prosarhythmik und setzt sich mit dem antiken Begriff des „Numerus" der ungebundenen Rede auseinander. Schon vor Jahren rühmte ich (in der Zeitschrift für deutschen Unterricht 1914 28, 91f.) diesen Versuch, die Erkenntnisse zu nutzen, die etwa seit der deutschen Romantik sich auf diesem Feld ergeben hatten und über sie hinauszugehen.

Es war der große Vorzug der Frühromantik, daß sie in den beiden Schlegel ausgezeichnete Kenner antiker Überlieferung besaß, die doch auch wieder geneigt und fähig waren, von dieser Überlieferung den Schulstaub wegzublasen und ebenso deren Vorzüge wie deren Grenzen zu erkennen. Gerade mit den Fragen der ungebundenen Rede beschäftigten sich beide Brüder gern. Hier scheide aus, was besonders von W. Schlegel für rechte Anerkennung von Dichtung in ungebundener Rede geäußert worden ist. Nur beider Schlegel Erkenntnisse auf dem Gebiet kunstvoller Gestaltung ungebundener Rede seien verwertet. Wenn irgendwo, überholen sie an dieser Stelle den Klassizismus.

F. Schlegel verdeutschte 1797 für Wielands „Attisches Museum" die Charakteristik des attischen Redners Isokrates, die von Dionys von Halikarnaß stammt. Er tat es in der Absicht, die Aufmerksamkeit seines Zeitalters auf die Kunstmöglichkeiten ungebundener Rede zu lenken. Der Prosa dieses Zeitalters sagte er damals nach, sie sei im Gegensatz zur antiken, „die bekannten Ausnahmen abgerechnet, im ganzen genommen durchaus Natur und keineswegs Kunst" (in J. Minors Ausgabe der „Prosaischen Jugendschriften" 1, 198). Als er die Arbeit in die Gesamtausgabe seiner „Werke" aufnahm, äußerte er sich noch ausführlicher über alte und neue Prosa und verschärfte dabei sein Urteil von einst (4, 228f.). Die Alten und vor allem die Griechen nannte er diesmal besonders deshalb ein kunstsinniges und künstlerisches Volk, weil sie die Sprache auch in ungebundener Rede wie ein Gebilde der Kunst behandelten. Mit einem Scharfsinn und mit einer Zergliederung des Kunst- und Sprachgefühls, der nichts klein und unbedeutend erscheine, sei die Idee des Schönen, aus der die Kunst, die Sitten, die Wissenschaft und die Geschichte des hellenischen Altertums erwuchsen, auf die feinsten Elemente des Gedankenausdrucks angewandt worden. Zwar findet sich die gleiche oder eine ähnliche Absicht und Idee von einem festbestimmten Stile der Redekunst in der ausgearbeiteten Prosa bei Johannes Müller, Winckelmann, Klopstock. Doch sei sie aus den Vorbildern der Alten entnommen. „Außerdem aber und im ganzen ist die Vortrefflichkeit der neuern Schriftsteller in Prosa mehr ein Talent der Natur und charakteristische Eigenschaft des hervorragenden Geistes als ein fester Stil gebildeter und erlernter Redekunst." Ganz ähnlich urteilt heute noch Oswald Spengler (Der Untergang des Abendlandes 2, 187).

Daß F. Schlegel gerade Dionys von Halikarnaß zum Muster und Vorbild erhebt, mag ihm die klassische Philologie unserer Tage verdenken. Nicht bloß Norden bekennt (1, 79f.), daß ihm der von vielen bewunderte Kritikus Dionys ein äußerst bornierter Kopf zu sein scheine. Das Gute, ja Ausgezeichnete, das in den Schriften dieses Lehrers der Beredsamkeit aus der Zeit um Christi Geburt enthalten sei, stamme von Theophrast und von dessen Nachfolgern. Gemessen an Cicero und an der Schrift „Peri hypsous" sinke Dionys noch tiefer. Ganz anders urteilte noch Wilhelm Schlegel in den Berliner Vorlesungen (1, 46f.). Dionys hätte den Neuern eine weit reinere Kunstansicht und einen richtigeren und umfassenderen Begriff der Redekunst geben können als Aristoteles, Cicero und Quintilian. „Er beschränkte ihn nämlich nicht auf die Beredsamkeit in öffentlichen Reden, sondern erweiterte ihn zum Begriff der schönen Komposition in Prosa überhaupt, so daß er auch Geschichtschreiber und Philosophen als Redekünstler betrachtete, und zwar nicht bloß im Stil und der Darstellung im einzelnen, sondern in der ganzen Anlage des Plans." Besonders wertvoll ist für W. Schlegel, daß Dionys wechselseitige Erhellung der Künste übt und etwa die Schreibart des Isokrates mit den Kunstwerken des Phidias und Polyklet, die Prosa des Lysias mit den Bildern des Kallimachos und Kalamis vergleicht.

Wer freilich diese Vergleichung nachliest (etwa in F. Schlegels Verdeutschung, Sämtl. Werke 4, 235), wird nicht viel hinzugewinnen. Erhabenes, Großes und Würdiges wird der Zierlichkeit und der Anmut entgegengestellt, Reichtum im Großen dem bessern Geschick im Kleinen. Überhaupt liegt mir ganz fern, Dionys gegen seine Ankläger von heute retten zu wollen. Hier ist nur von Bedeutung, was im Sinn der Worte W. Schlegels er und sein Bruder von Dionys gelernt haben oder gelernt haben wollen. Mag W. Schlegel recht haben oder nicht, wenn er zum Vorzug des Dionys macht, daß er von den Einzelheiten in Stil und Darstellung weitergehe zu der ganzen Anlage des Plans: hier entscheidet, daß er und sein Bruder diesen Schritt wirklich tun. Und nach allem, was oben zu sagen war, bedeutet dieser Schritt etwas sehr Wichtiges.

B. DEUTSCHE ROMANTIK.

Am 10. Februar 1794 erzählte F. Schlegel seinem Bruder, warum er zu Dionys gegriffen und was er aus ihm vorläufig gelernt habe. Er nennt Dionys' Werk „Peri syntheseos onomaton". Der Brief an Wilhelm vom 7. Dezember 1794 bezeugt, wieweit im Sinn des Dionys zu der Fähigkeit, die Gestalt künstlerisch gedachter, ungebundener Rede in Begriffe umzusetzen, F. Schlegel bald gelangte. Er bezieht sich auf einen der Aufsätze W. Schlegels über die Art und Kunst Dantes. Nebensache bleibt für uns das etwas übersteigerte Werturteil, auch die Tatsache, daß es sich um eine Arbeit W. Schlegels handelt. Wichtig ist bloß der Reichtum von Begriffen, die den Stil bestimmen, die eine genauere Vorstellung von diesem Stil erwecken sollen:

„Ich stimme Karolinen bei; mit der Ruhe hast Du noch nie geschrieben. Aber auch hat Dein Stil in einer andern Rücksicht sehr gewonnen. Er ist nervöser . . . Ein einzigmal schien es mir, als ob Du in Gefahr schwebtest, in einen Fehler zu fallen, vor welchem Du etwas auf der Hut sein mußt, nämlich dem Hang zu einem schwärmerischen Kolorit im Ausdrucke. Es scheint mir überhaupt, daß Du nur zwei Klippen im Stil zu meiden hast . . . Die Scylla Deines Stils ist der heilige Unmut, die Reizbarkeit, die ‚menis', die Du vermutlich vom Achill geerbt hast . . . Für ietzt bist Du untadelich; aber wenn Du in der Folge einmal angegriffen wirst, oder doch gereizt wirst, so wird es vielleicht einiger Wachsamkeit brauchen. — Die Charybdis — — was ich vorhin nannte ‚das heilige Ahndungsvermögen'. Ich möchte nicht, daß Du dem Publikum Vorschub tätest, Dich wie Jacobi zu verkennen . . . und dann finde ich auch den ästhetischen Luxus, den Herder und Jacobi mit der Kunstsprache der Schwärmer treiben, überflüssig und selbst geschmackwidrig. Wieviel edler ist die Einfalt des Hemsterhuis und die Bestimmtheit des Winckelmann. — Dein Stil war immer frisch und flüssig, ietzt ist er auch nervös. Du vereinigst beinahe schon vollkommen die reine Bildung Winckelmanns mit Herders Lebendigkeit und mit Müllers Mannheit. Aber noch außerdem hast Du die Anlage zu etwas, was ich nicht nennen kann, weil wir kein Wort dafür haben, auch ist mir die Sache bei keinem Modernen vorgekommen, außer ein Verdacht davon bei Hemsterhuis. Die Alten nannten es Duft. So sagt Dionys sehr richtig: ‚Über Platos Werken schwebet ein Duft des Altertums, chnous archaiotetos.' Es ist wie die lebendige Luft in Claude Lorrains Landschaften." (Vgl. Dionysius Halic. ed. Usener-Radermacher 1, 137, 1. 2, 227, 12.)

In wenigen Zeilen eine Fülle von Grundbegriffen des Stils ungebundener Rede: Nervös (natürlich nicht in unserm Sinn, sondern zur Bezeichnung nerviger Kraft, wie die Franzosen „nerveux" gebrauchen), schwärmerisches Kolorit (eine Seite des Sturm- und Drangstils, von Herder und Jacobi auch später bewahrt), Einfalt (Hemsterhuis, der holländische Platoniker, der Liebling der Schlegel und Hardenbergs, vertritt sie für Friedrich), Bestimmtheit (Winckelmann), Frische und Flüssigkeit des Stils, reine Bildung (Winckelmann), Lebendigkeit (Herder) Mannheit (Johannes Müller) und endlich der Begriff, den die Beobachtung des Dionys in sich birgt, „Duft des Altertums", hochwichtig einer kommenden Zeit deutscher Romantik. Zu

seiner Verdeutlichung nutzt F. Schlegel die Malerei. Abermals sollen die Künste sich wechselseitig erhellen.

Das geht hinaus über die kargen Anweisungen unserer deutschen Stilistiken von heute. Das ist auch dem Mann überlegen, der in der „Allgemeinen Theorie der schönen Künste" nicht bloß überhaupt den Gradmesser ästhetischer Bildung der Aufklärungszeit geliefert, der dort auch — wie oben (S. 194) erwähnt ist — ausdrücklich bessere Berücksichtigung der rednerischen Kunstmittel gefordert hat: Sulzer.

Sulzer beginnt den Artikel „Prosa: Prosaisch" mit der Bemerkung, nicht das Versmaß entscheide, ob Poesie oder Prosa vorliege. Etwas unzulänglich bleibt, was er über poetische Prosa und prosaische Verse sagt. Schon um seines Landsmanns Salomon Geßner willen möchte er „Gedichte ohne Silbenmaß" rechtfertigen. „Freilich fehlet es dem schönsten prosaischen Gedichte noch an einer Vollkommenheit; und man empfindet den Mangel des Verses desto lebhafter, je schöner man das übrige findet." Er warnt vor prosaischem Ton im Gedicht, vor poetischem in der gemeinen Rede. Die Umgangssprache soll bewahrt bleiben vor dem poetischen, aber auch vor dem „feierlichen Ton der Redner oder Romanenschreiber". „Es ist für die Dichtkunst sehr wichtig, daß sie eine ihr allein zukommende Sprache behalte. Denn gar oft hat sie kein anderes Mittel, sich über die gemeine Prosa zu erheben und die Aufmerksamkeit der Leser in der gehörigen Spannung zu erhalten als eben den ihr eigenen Ton im Vortrage; und oft bloß den Gebrauch gewisser Worte, die eben deswegen, weil sie in der gemeinen Sprache unerhört sind, einen poetischen Charakter haben. Sollten diese Mittel auch in dem sonst unpoetischen Vortrag gewöhnlich werden, so würde der Dichter sich bei manchen Gelegenheiten gar nicht mehr über den gemeinen Vortrag erheben können." Sulzer schließt seinen Artikel mit dem Hinweis auf die Bemerkung verschiedener Kunstrichter, daß es schwerer sei, „in einer durchgehends reinen und den Charakter ihrer Art überall behauptenden Prosa als in einer durchaus guten poetischen Sprache zu schreiben".

Da herrscht der Standpunkt des gesunden Menschenverstands der Aufklärung. Wie Gellert verbietet Sulzer der Umgangssprache poetische und rhetorische Mittelchen. Doch wo die Kunst ungebundener Rede zu bestimmen ist, versagt er. Er ahnt diese Kunst; sonst gedächte er zuletzt nicht der Schwierigkeit, in reiner Prosa zu schreiben. Allein von der ungebundenen Rede des Alltags springt er sofort hinüber zu einer ungebundenen Rede der Dichtung, die in Wortfügung, Wendungen, einzelnen Wörtern und Redensarten mit der gebundenen Rede der Dichtung übereinstimmt. Als ob neben der Form der Umgangssprache wirklich nur der „feierliche Ton der Redner oder Romanenschreiber" und die Mischgestalt der poetisch aufgeschmückten, nicht in Verse gebrachten Idyllen Geßners möglich wäre. Er behält keinen Spielraum für Dichtung, die in ungebundener Rede den gehobenen Ton Geßners meidet, noch für eine Kunst der Prosa, die weder auf Rhetorik noch auf Dichtung ausgeht.

Nach solcher Unzulänglichkeit erobert F. Schlegel schon in dem Briefe vom 7. Dezember 1794 den Standpunkt, auf dem heute ein feinhöriger Sprachkenner wie Karl Voßler steht. Voßler ergründet die Sprachgestalt von La Fontaines Fabeln zweimal an der Fabel vom Raben und vom Fuchs (Sprache als Schöpfung und Entwicklung, Heidelberg 1905 S. 84ff.; La Fontaine und sein Fabelwerk, ebenda 1919 S. 88ff.). Die Ausdruckswerte der Wortkunst dieser Fabel prüft Voßler; und er erweist ihre Bedeutung für die Stilkunst La Fontaines. Als bezeichnendes Merkmal aber erscheint auch hier ein „Duft des Altertums", wie Dionys ihn an Platon, wie ihn F. Schlegel an seinem Bruder beobachtet. Voßler sagt (S. 97): „La Fontaines Französisch ist keine Sprache des Augenblicks oder der Mode, sondern eine Art

neufranzösisches Altfranzösisch, eine Sprache, die Jahrhunderte umfaßt." „Es ist sprachgeschichtlich nachgewiesen und steht fest, daß all die Freiheiten, Nachlässigkeiten, Inkorrektheiten und sogenannten Fehler, die man in seiner Sprache hat auffinden können, nichts anderes sind als Altertümlichkeiten." So enthüllt Voßler das Geheimnis der Sprachkunst La Fontaines: der Sprache so wenig wie möglich zuzumuten und sich von ihr so viel wie möglich suggerieren zu lassen. „Wenn die andern meinten, er schlafe oder träume, so war er innerlich wach und lauschte dem französischen Sprachgeist, der ihm köstliche, alte, vergessene Namen, Wörter, Sprichwörter, Vergleiche, Bilder und kleine Fabeln ins Ohr raunte." Diese Archaismen, die bei Hofe verpönt waren, hat La Fontaine dort ebenso eingeschmuggelt wie die Fachausdrücke, die herb nach der Not des Lebens, dem Schweiß des Handwerks und der Berufe schmeckten.

An einem Schöpfer gebundener Rede erweist Voßler das Wesen der Stilkunst seiner Sprache. Aber er sagt nichts, was nicht auch an einem Kunstwerk in ungebundener Rede zu beobachten wäre. Er geht über die niedere Mathematik der Formbestimmung hinaus zur Erfassung des Mittelpunkts von La Fontaines Sprachstil. Er bewegt sich in der Richtung, die von F. Schlegels Brief eingeschlagen wird.

F. Schlegel indes ging in seiner Richtung noch weiter. Wenn er, vier Jahre nach dem Brief, im „Athenäum" die Wortkunst von „Wilhelm Meisters Lehrjahren" darlegt (Jugendschriften 2, 165ff.), nutzt er nicht bloß, was ihm an den Werken in ungebundener Rede schon einst aufgegangen war, bewährt er nicht nur an edelstem Stoff, was er im Briefe an minder Wertvollem geübt hatte. Vielmehr führt er wie einen neuen Grundsatz der Kritik durch, alle Betrachtung des Stoffs und des Gehalts vom Gesichtspunkt der künstlerischen Gestalt anzustellen. Mehr als die Wortwahl kommt da in Frage. Wirklich werden die „silbernen Schalen" geschildert, in denen Goethe die „goldenen Früchte" seines Romans bot.

Von der Wortgestalt geht F. Schlegel aus. Die wunderbare Prosa der „Lehrjahre" ist für Schlegel Prosa und doch Poesie. „Ihre Fülle ist zierlich, ihre Einfachheit bedeutend und vielsagend und ihre hohe und zarte Ausbildung ist ohne eigensinnige Strenge. Wie die Grundfäden dieses Stils im ganzen aus der gebildeten Sprache des gesellschaftlichen Lebens genommen sind, so gefällt er sich auch in seltsamen Gleichnissen, welche eine eigentümliche Merkwürdigkeit aus diesem oder jenem ökonomischen Gewerbe, und was sonst von den öffentlichen Gemeinplätzen der Poesie am entlegensten scheint, dem Höchsten und Zartesten ähnlich zu bilden streben." Allein mehr als die Form der Sprachgebung möchte Schlegel ergründen. An Goethes Roman will er leisten, was Goethe selbst für „Hamlet" getan hat. Das Ganze wird nur in Glieder und Massen und Stücke zerlegt, nicht in seine ursprünglichen Bestandteile, die in Beziehung auf das Werk tot seien, weil sie Einheiten derselben Art wie das Ganze nicht mehr enthalten. Wer den Gegenstand seiner Kunst auf solche Bestandteile beziehe, zerstöre dessen lebendige Einheit, zersetze ihn in seine Elemente und betrachte ihn nur als Atom einer größern Masse. Der Grundfehler einer Erforschungsweise, die ich hier durchaus bekämpfe, ist in diesen Worten F. Schlegels scharf und genau gekennzeichnet.

Er selbst spricht, seiner Absicht getreu, von den Menschen und Vorgängen des Romans immer nur so, daß er sie im Rahmen des künstlerischen Aufbaus beläßt. Darum nimmt er Buch für Buch des Romans vor und bestimmt, wieweit es in dem ganzen Organismus des Romans ein organisch notwendiges Glied und ein Ganzes von wesentlichen Eigenheiten ist. Immer hält er die Formwirkungen fest. Er weist auf den harten Mißlaut hin, mit dem das erste Buch schließt; dies Ende gleiche einer geistigen Musik, in der die verschiedensten Stimmen wie ebenso viele Anklänge aus der neuen Welt, deren Wunder sich vor uns entfalten sollen,

rasch und heftig wechseln. Das zweite Buch beginne damit, die Resultate des ersten musikalisch zu wiederholen, sie in wenige Punkte zusammenzudrängen und gleichsam auf die äußerste Spitze zu treiben. An seinem Ende sei die Harmonie von Dissonanzen noch schöner als die Musik, die das erste Buch beschließt. „Sie ist entzückender und doch zerreißender, sie überwältigt mehr und sie läßt doch besonnener." „Das Lustigste und das Ergreifende, das Geheime und das Lockende sind im Finale wunderbar verwebt, und die streitenden Stimmen tönen grell nebeneinander." So erläutert Schlegel das Wesen der Schlußwirkung. Von Band zu Band schreitet er weiter, vom bescheidenen Reiz des ersten zur glänzenden Schönheit des zweiten, zur tiefen Künstlichkeit und Absichtlichkeit des dritten; er schließt mit dem Erweis der Größe des letzten Bands: „Selbst der Gliederbau ist erhabner, und Licht und Farben heller und höher; alles ist gediegen und hinreißend, und die Überraschungen drängen sich." Man lege neben diese Worte Schlegels, was — wie oben (S. 189) berichtet ist — neuere Stilistik über denselben Gegenstand zu sagen hat: die beiden letzten Bücher der „Lehrjahre" seien nicht entfernt mit derselben Sorgfalt und Ausführlichkeit ausgearbeitet wie die vorausgehenden. Wohlbemerkt denke ich durchaus nicht an den Gegensatz im Werturteil. Sondern nur das eine steht in Frage, wer am Kunstwerk mehr, wer weniger „sieht", wer dies Gesehene auszudrücken versteht und wer nicht.

Daß die „Lehrjahre" ein Roman sind und daß ein Roman von F. Schlegel als ein Gipfel der Dichtkunst empfunden worden ist, war immerhin von großer Bedeutung für die Aufgabe, die hier durch Schlegel zu einer ersten vorläufigen Lösung kam. Gerade weil die üblichen Begriffe von Dichtung in gebundener Sprache an diesem Werk versagten, mußten neue Begriffe geschaffen werden. Gestaltzüge ungebundener Rede wurden zu Worten. Und diese Worte taugten für alle Dichtkunst. Weil es nicht die gewohnte Form war, ergaben sich dem Spürsinn und Feingefühl des Erforschers auch Eigenheiten der Gestalt von Dichtung, die an Verspoesie noch gar nicht beachtet, mindestens nicht begrifflich erfaßt worden waren. Die Beobachtungen, die an den „Lehrjahren" F. Schlegel anstellte, lassen sich auch an Versepen, lassen sich überhaupt am Drama durchführen. Das war ja höhere Mathematik der Gestaltergründung; sie mußte sich naturgemäß dort eher einstellen, wo eine niedre Mathematik noch nicht erbracht war, mithin nicht hemmend wirken, nicht den täuschenden Eindruck wecken konnte, sie genüge den Aufgaben der Gestaltergründung.

Wichtiger ist noch anderes. F. Schlegel mutete einem Kunstwerk, das die strenge Gestalt einer antiken Dichtung entbehrt, nicht die strengen Forderungen eines Formgesetzes zu, das ein für allemal einer ganzen Reihe von Kunstwerken einheitliche Ausdrucksmittel vorschreibt. Mit andern Worten: ein Werk, das gedacht war als Schöpfung organischen Charakters, wurde vom Standpunkt organischer Ästhetik genommen. Form ward nachgewiesen an einer Dichtung, die, schon weil es ein Roman ist, leicht wie etwas bloß Formloses gefaßt werden kann.

Um eine Art der künstlerischen Gestaltung zu bezeichnen, die wohl ihre innern Gesetze hat, nicht aber einem allgemeingültigen Gesetz sich unterwirft, deutete F. Schlegel die künstlerischen Griffe der „Lehrjahre" durch den Vergleich mit der Musik. Diese Kunst, die mindestens für den Laien lockerer baut als andere Künste, auch als Dichtkunst, soll die Gestaltungszüge einer Dichtung von gelinder Formstrenge bezeichnen. Wechselseitige Erhellung der Künste beherrscht die Zergliederung der Gestalt des Romans in F. Schlegels Aufsatz. Er mag sie in vollem Bewußtsein ihrer Bedeutung und ihrer Zweckmäßigkeit verwandt haben.

Früh schon ging ihm der Wert dieser wechselseitigen Erhellung auf. Wilhelm Schlegel übernimmt von seinem Bruder, wie fast alle Einzelheiten seiner Äußerung über Dionys von Halikarnaß, auch den Hinweis auf den Vergleich von Isokrates und Lysias mit bildenden Künstlern (vgl. oben S. 199). Auf diesen Versuch des Dionys, Gegensätze der Redekunst in wechselseitiger Erhellung durch Gegensätze innerhalb der bildenden Kunst zu verdeutlichen, hatte F. Schlegel schon mit Nachdruck hingewiesen, als er im „Attischen Museum" seine Verdeutschung des Dionys erläuterte. Damals schon (Jugendschriften 1, 198) sagte er, was letzten Endes der stichhaltigste Berechtigungsnachweis aller wechselseitigen Erhellung der Künste ist, ganz besonders der Erhellung von Dichtkunst durch den Vergleich mit bildender Kunst. Die Werke der bildenden Kunst, bemerkte F. Schlegel, betrachte und würdige man beinahe allgemein und wie von selbst, jeder nach dem Maß seiner Kräfte, aus einem rein künstlerischen Standpunkt. Keine fremdartigen Zusätze lenken die Aufmerksamkeit ab, wie in manchen andern Darstellungsarten, die noch wissenschaftlichen Stoff oder nützliche und sittliche Zwecke einmischen. „Die sinnliche Schwere des Stoffs und der Behandlung nötigt hier gleichsam den Meister, auf die Dauer, ja auf die Ewigkeit zu arbeiten; und die bleibenden Werke locken den Kunstliebhaber zu jener häufig wiederholten und ruhigen Betrachtung, wodurch der Eindruck sich erst fest bestimmen und allmählich zum Urteil reifen kann."

Keiner Kunst drängt sich ja Begriffliches so stark auf wie der Poesie (vgl. oben S. 178f.). Die bildenden Künste machen ihre Gestalt unmittelbarer und reiner bemerklich. Das Spiel der Gestaltmöglichkeiten, das Spiel der Form (wie man's meist nennt) hat vollends in der Musik größte Selbständigkeit. Wer also in der Dichtkunst den Eindrücken und den Merkmalen der Gestalt nachforscht, tut zwar gut, sie mit den Augen des Betrachters bildender Kunst aufzufassen, wird indes noch besser und leichter zum rechten Ende gelangen, wenn er an Werken der Dichtkunst aufsucht, was in der Wirkung verwandt ist mit Schöpfungen der Musik. In bildender Kunst, noch mehr in Musik, drängen sich die Gestaltzüge geradezu auf. In Poesie wird ihrer nur habhaft, wer an andern Künsten „sehen" oder auch „hören" gelernt hat. Bloß „wiederholte und ruhige Betrachtung" wird ihn zum Ziele führen.

Eine wichtige Unterscheidung ist indes schon hier zu machen, angesichts von F. Schlegels Versuch, die wortkünstlerischen Mittel, durch die der Erzähler Goethe die Stimmung seines Lesers lenkt und beherrscht, mit Mitteln der Musik zusammenzuhalten. F. Schlegel denkt dabei nicht im entferntesten an tatsächliche Gehörseindrücke. Dichtkunst und Musik wecken Gehörsempfindungen durch den Ton, durch den Klang des gesprochenen Worts, durch das Ertönen der Klänge von Musik. Schlegel jedoch meint etwas ganz andres. Wer sagte, daß es ihm nur um bildhafte Verwandtschaft zu tun ist, daß er Musik und deren Wirkungsmittel nur gleichnishaft neben Poesie stellt, träfe Schlegels eigentliche Absicht noch nicht und ließe den Sinn seines Verfahrens nur verkennen. Besser spräche man von Verwandtschaft der Linienführung. Das Nacheinander der Gefühle, die von der Musik wachgerufen werden, findet Schlegel wieder in Goethes Roman, im Aufbau einzelner Bücher und Bände dieses Romans. Wenn es der Musik gegeben ist, Stimmung auf Stimmung in reichem Wechsel aufeinanderfolgen zu lassen, so erreicht nach Schlegels Annahme Goethes Roman gleiches. Er erreicht es nicht durch die Ordnung der Tonfolgen, sondern durch das wechselnde Nacheinander der erzählten Vorgänge und von deren Gefühlsgehalt.

Das hörbar Musikalische der Dichtkunst, das, was unmittelbar auf das Ohr wirkt, zu erfassen, lag von vornherein mehr dem ältern Schlegel. Er lauschte früh der Eurhythmie und Euphonie, nicht bloß in gebundener Rede. Briefe Wilhelms an Friedrich Schlegel aus dem Jahre 1794 unterwerfen die deutsche Sprache überhaupt der strengen Prüfung, die sein empfindlicher Gehörsinn vornahm. Hier wurzelt, was er im „Wettstreit der Sprachen" gegen Klopstock zu sagen hat. Um so entzückter jubelte er auf, wenn er auf Dichtung stieß, in der das rauhe deutsche Wort den Wohllaut der Musik gewann. Den Liedern der Volksmärchen Tiecks, vor allem den Liedeinlagen der „Magelone" rühmte er nach, daß hier die Sprache gleichsam alles Körperlichen sich begeben habe; sie löse sich in einen geistigen Hauch auf. „Die Worte scheinen kaum ausgesprochen zu werden, so daß es fast noch zarter wie Gesang lautet: wenigstens ist es die unmittelbarste und unauflöslichste Verschmelzung von Laut und Seele, und doch ziehn die wunderbaren Melodien nicht unverstanden vorüber" (Werke 12, 34). Zugleich wird für W. Schlegel die Sprache der „Volksmärchen", auch soweit sie ungebundene Rede ist, zu Musik, läßt sie für sein Ohr „die Musik zarter Regungen anklingen". Er bewundert die stille Gewalt der Darstellung des „Blonden Eckbert", diese „nicht sogenannte poetische, vielmehr sehr einfach gebaute, aber wahrhaft poetisierte Prosa". An Goethes „Meister" und an dem Märchen von der goldenen Schlange habe Tieck das Geheimnis des Maßes und der Freiheit, des rhythmischen Fortschritts und des schön entfaltenden Überflusses deutscher Prosa studiert.

Nicht immer lassen sich die Äußerungen des Kreises der Schlegel über hörbare Musik der Sprache

scharf unterscheiden von Wendungen, die bloß, wie in F. Schlegels Aufsatz über die „Lehrjahre", ein musikalisch gedachtes Nacheinander von Stimmungen meinen. Am 29. Oktober 1798 nannte F. Schlegel den „Sternbald" Tiecks, um ihn gegen Wilhelms und Karolinens, auch Goethes spitzes Urteil zu verteidigen, „eine süße Musik von und für die Phantasie". Ausdrücklich fügte er hinzu: „Habt Ihr denn die Volksmärchen vergessen?" Das klingt wie ein Hinweis auf die angeführten Sätze von W. Schlegels Anzeige der Volksmärchen. Und dennoch dürfte F. Schlegel weit weniger an die hörbaren Wirkungen der Sprache des „Sternbald" gedacht haben als an dessen musikalisch abwandelnde Stimmungskunst.

In der „Notiz" des „Athenäums", die von Cervantes bei Gelegenheit der Verdeutschung Tiecks berichtet, ist zunächst bloß an die hörbaren Eigenheiten der Sprache gedacht, wenn von Cervantes' ungebundener Rede gesagt wird, in keiner andern Prosa sei die Stellung der Worte so ganz Symmetrie und Musik (Jugendschriften 2, 316). F. Schlegel stützt hier auf diese Beobachtung das Urteil, Cervantes' Prosa könne als einzige der Prosa eines Tacitus, Demosthenes oder Plato entgegengestellt werden. Ebenso durchaus modern, wie diese Prosa antik, sei die Prosa des Cervantes dennoch gleich kunstreich ausgebildet. Noch mehr Gründe fügt Schlegel an und berührt dabei schon den Gehalt: Keine andere Prosa brauche die Verschiedenheiten des Stils so ganz wie Massen von Farben und Licht, keine sei in den allgemeinen Ausdrücken der geselligen Bildung so frisch, so lebendig und darstellend. Immer edel und immer zierlich bilde sie bald den schärfsten Scharfsinn bis zur äußersten Spitze, bald verirre sie sich in kindlich süße Tändeleien. Zuletzt greift F. Schlegel völlig über die Grenzen der bloßen Wirkung auf das Ohr hinaus mit der Wendung: „Darum ist auch die spanische Prosa dem Roman, der die Musik des Lebens phantasieren soll, und verwandten Kunstarten so eigentümlich angemessen wie die Prosa der Alten den Werken der Rhetorik oder der Historie." „Musik des Lebens": das ist bildhaft gemeint und nicht im eigentlichen Sinne.

Dennoch mußte W. Schlegel in dieser Charakteristik der Prosa des Cervantes wiederfinden, was er selbst meinte, wenn er über Musik der Sprache, zumal der ungebundenen Rede sich äußerte. Mit gutem Recht druckte Böcking in seiner Ausgabe von Wilhelm Schlegels Werken (11, 424ff.) am Ende der Besprechung von Tiecks „Don Quixote (sie war zuerst in der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung erschienen) die „Notiz" des Bruders ab.

W. Schlegel beschränkt sich darauf, wesentlich hörbare Züge ungebundener Rede zu bestimmen, wenn er von Musik der Prosa redet. F. Schlegel tut nur zum Teil gleiches, lieber denkt er an eine Verwandtschaft der Stimmungsfolge von Musik mit wesentlichen Zügen im Nacheinander der Erzählung, also mit Zügen des künstlerischen Aufbaus. Mit andern Worten: Was in dem Aufsatz über die „Lehrjahre" durch den Vergleich mit der Musik Wege eröffnet zur Erfassung der Gestalt einer ganzen großen Dichtung, gehört streng genommen nicht zu der Lehre von ungebundener Rede, sondern dient der Ergründung der Baukunst des Erzählers, ja des Dichters überhaupt. Mit F. Schlegels Aufsatz sind wir selbst schon auf der Bahn, die ich hier zu zeigen habe, hinausgekommen über das Gebiet der Gestaltergründung ungebundener Rede. Nochmals sei gesagt, daß F. Schlegels Aufsatz auf diesem Gebiet zu Entdeckungen gelangte, weil ein Roman als Denkmal ungebundener Rede von vornherein nicht mit den üblichen Mitteln der Formbestimmung von Dichtung zu würdigen war.

Die vielen und zum Teil widerspruchsvollen Äußerungen von Novalis über die „Lehrjahre" berühren ebenso das Wesen der ungebundenen Rede Goethes wie die Baukunst der „Lehrjahre". Das eine wie das andere wirkte nach in „Heinrich von Ofterdingen". Vielmehr wurzeln fast alle diese Bemerkungen von Hardenberg in der Selbstbesinnung eines Dichters, der seinerseits etwas Verwandtes und doch Verschiedenes schaffen möchte. In einem Aufsatz über „Die Formkunst von Hardenbergs Heinrich von Ofterdingen" (Germanisch-Romanische Monatsschrift 1915 7, 403ff., 465ff.) mustere ich die Bemerkungen Hardenbergs und versuche, ihre Bedeutung für die künstlerische Gestalt des Romans zu erkennen, zu zeigen, wie in „Ofterdingen" zum Wortausdruck gelangt, was für Novalis als wertvoller Zug, sei's der ungebundenen Rede überhaupt, sei's einer Erzählung sich bei der Prüfung der „Lehrjahre" ergeben hatte. Daß aus Hardenbergs Bemerkungen Erforscher von Gestaltzügen der Erzählung sich auch heute

noch wertvolle Belehrung holen können, sagte ich am Schluß meiner Arbeit: „Viel reicher müßten wir sein an Untersuchungen über die Kunstform des Romans und über deren Bedingungen, wenn wir Hardenbergs Ergebnisse gleichmütig entbehren sollten."

Hier ist nicht vom Roman und von seiner künstlerischen Gestalt zu reden. Daher begnüge ich mich, auf ein paar Sätze Hardenbergs hinzuweisen, die ganz allgemein Merkmale ungebundener Rede bestimmen. Mag da zuweilen auch ausdrücklich von der Redeweise des Romans gesprochen werden, es gilt doch ebenso für alle übrige ungebundene Rede.

Da ist vor allem das fast berüchtigte Fragment, dessen umfangreichere ursprüngliche Gestalt wir jetzt in J. Minors Ausgabe (2, 239ff. N. 235ff.) lesen. Nur die Behandlung, das Äußere, die Melodie des Stils der „Lehrjahre", heißt es hier, ziehe zur Lektüre hin und feßle uns an dieses oder jenes Buch. Die „Lehrjahre" seien ein mächtiger Beweis solcher Magie des Vortrags, solcher eindringenden Schmeichelei einer glatten, gefälligen und doch mannigfaltigen Sprache. „Wer diese Anmut des Sprechens besitzt, kann uns das Unbedeutendste erzählen, und wir werden uns angezogen und unterhalten finden; diese geistige Einheit ist die wahre Seele eines Buchs, wodurch uns dasselbe persönlich und wirksam vorkommt." Die Seele der „Lehrjahre" sei die Seele der guten Gesellschaft.

Fragment 60 (3, 17) setzt das fort. Das erste Buch zeige, wie angenehm sich auch alltägliche Begebenheiten hören lassen, wenn sie gefällig moduliert vorgetragen werden, wenn sie, in eine gebildete, geläufige Sprache einfach gekleidet, mäßigen Schritts vorübergehen.

Mit diesen Äußerungen halte man noch zusammen, was im 7. und 8. Kapitel des „Ofterdingen" durch Klingsohr über die Bedingungen rechten Dichtens vorgebracht wird (vgl. meinen Aufsatz S. 421f.). Dann ergibt sich mühelos, daß Novalis nur seinem eignen Schaffen feste Ziele steckt, wenn er an den „Lehrjahren" die Magie des Vortrags, die Melodie des Stils und deren Bedeutung erkennen möchte. Ich habe (a. a. O. S. 433ff.) zu erweisen versucht, wie Hardenberg selbst zu einer Magie des Vortrags gelangt und zu einer Melodie des Stils, wieweit das verwandt ist mit Goethe und wieweit es von Goethe abgeht. Es war für Novalis keine unerläßlich notwendige Ausdrucksform. „Wohl trifft auch er die eindringende Schmeichelei einer glatten und gefälligen Sprache; seine Grundneigung widerstrebte allerdings dem gefälligen Fluß und der leichtdahinrauschenden Wortfolge" (a. a. O. S. 443). Novalis selbst schrieb am 18. Juni 1800 an F. Schlegel im Hinblick auf den künftigen zweiten Teil des „Ofterdingen": „Geschmeidige Prosa ist mein frommer Wunsch." Diesem Wunsch stand Hardenbergs unverkennbare Neigung zum Aphoristischen und Unverbundenen im Wege. Darum vermißte er selbst an seinen Arbeiten den „sanften, rundenden Hauch, die Fülle der Ausarbeitung, Mitteltinten, feine, verbindende Züge, eine gewisse Haltung, Ruhe und Bewegung ineinander, individuelle Beschlossenheit und Fremdheit, Geschmeidigkeit und Reichtum des Stils, ein Ohr und eine Hand für reizende Periodenketten". Er wußte, was ihm fehlte. Er war bemüht es zu erreichen. Er war sich darüber klar, daß eine Frage des bloßen Wortausdrucks für ihn noch zu lösen war, wenn er über die Grenzen seiner Anlage zu noch vielseitigerer Kunst dichterischer Gestaltung emporsteigen sollte.

Novalis fordert einmal (2, 207f. N. 409), daß die Schreibart des Romans kein Kontinuum sei, sondern „ein in jedem Perioden gegliederter Bau". „Jedes kleine Stück muß etwas Abgeschnittenes, Begrenztes, ein eignes Ganze sein." Ihm selbst lagen nicht umfangreiche Perioden. F. Schlegel sagt von ihm, er denke elementarisch, seine Sätze seien Atome. Wie schon Hardenbergs älteste Briefe, wie dann seine Fragmente die Neigung bezeugen, Satz auf Satz ohne deutlich fühlbare Bindung aufeinanderfolgen zu lassen, lege ich in meinem

Aufsatz (S. 436ff.) dar. Im „Ofterdingen" steigert sich das zu einem Wortausdruck, der die Sprache logisch geschulter, abstrakt denkender Menschen grundsätzlich meidet. „In einer Zeit, die in dem Ausdruck von Ideen zu hoher gedanklicher Schärfe gelangt war, sucht Novalis wie Natur zu wirken, wie etwas Ursprüngliches, wie ein Dichter, der von logischem Gedankenaufbau noch nichts weiß." Darum konnte der Franzose E. Spenlé dem Satzbau Hardenbergs nachsagen, er biete fast unorganische Sätze von unentwickelter Syntax, kein logisches Gerüst, nur lockere Bindung. Nicht zu voller Einseitigkeit erstarrt der Satzbau im „Ofterdingen", nicht zu einem bloßen Ausrufstil. Doch wo er auf das Geheimnisvollste ausgeht, wird der Satz ganz kurz. Etwa wenn im sechsten Kapitel der dritte Traum zu berichten ist, den der Roman erzählt. Oder im Liebesgespräch des achten Kapitels. Am unbedingtesten in dem Gespräch mit Cyane zu Beginn des unvollendeten zweiten Teils: „Wer hat dir von mir gesagt? frug der Pilgrim. — Unsre Mutter. — Wer ist deine Mutter? — Die Mutter Gottes. — Seit wann bist du hier? — Seitdem ich aus dem Grabe gekommen bin. — Warst du schon einmal gestorben? — Wie könnt' ich denn leben? . . . Wo gehn wir denn hin? — Immer nach Hause."

Daneben schwingt der Rhythmus von Hardenbergs Satzbau zwischen Gegensätzen, die immerhin so stark sind, wie sie in folgenden zwei Fällen sich spürbar machen. Ich teile auch hier wie seinerzeit durch Striche ab und gebe abermals zu, daß ich nicht den Anspruch erhebe, die Pausen mit völliger Sicherheit ganz richtig anzusetzen:

„Die Eltern lagen schon / und schliefen, / die Wanduhr schlug ihren einförmigen Takt, / vor den klappernden Fenstern / sauste der Wind; / abwechselnd wurde die Stube hell / von dem Schimmer des Mondes. / Der Jüngling lag unruhig / auf seinem Lager, / und gedachte des Fremden / und seiner Erzählungen. / Nicht die Schätze sind es, / die ein so unaussprechliches Verlangen / in mir geweckt haben, / sagte er zu sich selbst; / fern ab liegt mir alle Habsucht: / aber die blaue Blume / sehn' ich mich zu erblicken."

So lautet der Eingang des ersten Teils. Viel ruhiger gleitet das Ende der Erzählung von Arion dahin:

„Er hatte kaum die glänzenden Wogen berührt, / so hob sich der breite Rücken eines dankbaren Untiers unter ihm hervor, / und es schwamm schnell mit dem erstaunten Sänger davon. / Nach kurzer Zeit hatte es mit ihm die Küste erreicht, nach der er hingewollt hatte, / und setzte ihn sanft im Schilfe nieder. / Der Dichter sang seinem Retter ein frohes Lied, / und ging dankbar von dannen. / Nach einiger Zeit ging er einmal am Ufer des Meeres allein, / und klagte in süßen Tönen über seine verlorenen Kleinode, / die ihm als Erinnerungen glücklicher Stunden / und als Zeichen der Liebe und Dankbarkeit / so wert gewesen waren."

Aus den „Lehrlingen zu Sais" führte ich (a. a. O. S. 442) zwei verwandte Gegensätze der Wortgebung an. Auch da steht neben einer Stelle, die rasch Pause auf Pause folgen läßt, eine andere, die zwischen den Pausen größern Raum freihält für das Hinströmen der Wörter. Dort ist's wie Ruck auf Ruck, hier fließt es gleichmäßiger hin.

Gegensätze des Satzrhythmus ungebundener Rede sind das. Und ein Begriff der antiken Stilistik drängt sich auf, der in neuerer Zeit und wiederum in deutscher Hand sich auffällig verundeutlicht: der Numerus.

C. NUMERUS.

R. M. Meyer (Stilistik S. 60) meint, das Verhältnis des Numerus zum Rhythmus werde aus den Erklärungen der ältern und neuern Theoretiker nicht klar. Er möchte die beiden Begriffe so scheiden, daß Rhythmus „die Verteilung der Akzente im einzelnen Satz", Numerus

„den durchgehenden Charakter der Struktur" bezeichne. Rhythmus, der gebundenen und der ungebundenen Rede gemein, nähere Abschnitte der ungebundenen Rede durch regelmäßige Akzentverteilung dem Verse. Für die Bestimmung des Numerus spielen nach Meyer die Sätze dieselbe Rolle, die in gebundener Rede dem Vers zukommt. Dabei sei noch das Tempo der Rede abzutrennen, das durch die vorzugsweise kurzen oder langen Sätze wenigstens hauptsächlich bestimmt werde.

Numerus im engern Sinne sei also:

1. Gliederung der Sätze (einfach oder verwickelt, gleichmäßig oder unsymmetrisch und im zweiten Fall steigend oder fallend),

2. Wortmaterial (lange oder kurze Worte, regelmäßige oder unregelmäßige Verteilung der schweren und leichten Worte, vorzugsweise trochäischer oder iambischer Bau der betonteren Worte),

3. die Pausen (Zahl, Länge, Verteilung der durch Interpunktionszeichen markierten lautleeren Abschnitte).

Prägnanter faßt Meyer diese Bestimmungen in den Satz: „Der Rhythmus beruht auf der Verteilung der Akzente, der Numerus auf Wahl und Verteilung des gesamten Sprachstoffs im Satze und vor allem der betonten Worte."

Aristoteles bleibt etwas dunkel, wenn er (Rhetorik 3, 8) von dem Begriff des „arithmos" spricht. Das „schema tes lexeos" dürfe, sagt er, weder metrisch noch arrhytmisch sein. Rhythmus müsse in der ungebundenen Rede herrschen, nicht Metrum. Doch iambischen Gang gesteht auch Aristoteles der ungebundenen Rede zu. Er dachte also nur an minder einfache Versmaße, wenn er der ungebundenen Rede das Metrum verbot.

Was Aristoteles vorbringt, ist eine strenge Vorschrift. Vorschriften sind auch in der Stilistik nur da, um überschritten zu werden. Oder vielmehr: eine so strenge Vorschrift wird nur aufgestellt, um bestehender freierer Übung Zügel anzulegen. Man lasse sich durch Norden belehren, wie oft auch Griechen und Römer ungebundene Rede mit den Mitteln der Poesie ausstatten und natürlich zu starkbetontem metrischem Gange gelangen. Aus dem Verfahren antiker Redner ist der Begriff des Numerus nicht eindeutig abzuleiten. Wer wie Norden eine Geschichte der antiken Prosa schreibt, leistet mithin gerade angesichts der Frage nach dem Wesen des Numerus nicht, was eigentlich zu wünschen wäre.

Ich finde in Charles Batteux' „Cours de belles-lettres" (Paris 1753 4, 114ff.) so klare und einleuchtende Ausführungen über den „nombre oratoire", daß ich mich gern belehren lasse von einem Franzosen, dessen Eignung für rechte Erfassung eines solchen Gestaltbegriffs nach allem, was hier längst zu sagen war, unleugbar ist. Batteux kennt die antike Überlieferung gut. Die Schrift des Dionysios von Halikarnaß „Peri syntheseos onomaton" hat Batteux selbst später (Paris 1788) ins Französische übertragen. Mit Dionys setzt er sich im „Cours de belles-lettres" auseinander. Wie enge sich heute noch französische Stilistik mit diesen Ausführungen Batteux' berührt, ergibt sich aus M. Roustans „Précis d'explication française" (S. 105ff.). Man vergleiche hingegen Roustan mit seinem deutschen Nachfolger Helmut Hatzfeld (Einführung in die Interpretation neufranzösischer Texte, München 1922).

Batteux stützt (S. 102f.) seine Begriffsbestimmung des Numerus auf Cicero. In der Verteilung der Pausen bestehe der Numerus. „Distinctio et aequalium aut saepe inaequalium intervallorum percussio numerum conficit", sagt Cicero im dritten Buch „De oratore" (S. 186). Batteux bringt ein einleuchtendes Beispiel für die Pausen der ungebundenen Rede.

Ich gebe, was Batteux aus einer Rede Fléchiers („qui est un de nos orateurs, dont l'oreille avait le sentiment fin et délicat") anführt, so wieder, wie Batteux selbst es tut, und bringe bloß fortlaufende Zeilen, wo Batteux immer wieder neue Absätze macht:

„1. Je me trouble, messieurs, 2. Turenne meurt: 3. tout se confond: 4. la fortune chancelle: 5. la victoire se lasse: 6. la paix s'éloigne: 7. les bonnes intentions des alliés se ralentissent: 8. le courage des troupes 9. est abattu par la douleur 10. et ranimé par la vengeance: 11. tout le camp demeure immobile: 12. les blessés pensent à la perte qu'ils ont faite, 13. et non aux blessures qu'ils ont reçues. 14. Les pères mourants 15. envoient leurs fils pleurer 16. sur leur Général mort. 17. L'armée en deuil est occupée 18. à lui rendre les devoirs funèbres, 19. et la renommée qui se plaît 20. à répandre dans l'univers 21. les accidents extraordinaires, 22. va remplir toute l'Europe 23. du récit glorieux de la vie de ce prince 24. et du triste regret de sa mort."

Nur ganz wenig weiter geht Norden (Die Bildungswerte der lateinischen Literatur und Sprache S. 43), wenn er die Anfangssätze der ersten Rede gegen Catilina „kata kola kai kommata" abteilt. Auf die Bezeichnung der Rhythmen verzichtet Norden ausdrücklich.

„Quousque tandem abutere Catilina patientia nostra?
Quamdiu etiam furor iste tuus eludet?
Quem ad finem sese effrenata iactabit audacia?
Nilne te nocturnum praesidium Palati nil urbis vigiliae nil timor populi nil concursus bonorum omnium nil hic munitissimus habendi senatus locus nil horum ora voltusque moverunt?
Patere tua consilia non sentis, constrictam iam horum omnium scientia teneri coniurationem tuam non vides? . . ."

Batteux bemerkt, die 24 Pausen, die er ansetzt, entsprächen durchaus den Pausen des französischen Verses. Er bestimmt, freilich in starkem Gegensatz zu der Ansicht von heute, wieweit mithin diese ungebundene Rede zusammenfalle mit Versrhythmus. Er ist sich bewußt, daß der französische Vers nichts anderes sei als „un intervalle fixé et rempli de syllabes". Das bezeichnende Merkmal der ungebundenen Rede liege nur in der freiern Regelung der Pausen. Die Pausen bedeuten für Batteux entweder ein Bedürfnis des Atmens oder des Geists, der ausruhen möchte. Das Zuviel und das Zuwenig der Pausen wird ausführlich erwogen. Von der „chute" (der Klausel, dem Satzschluß; vgl. R. M. Meyer S. 61), dann von der größern oder geringern Schnelligkeit oder Langsamkeit der Bewegung, des „mouvement", von der Wirkung längerer oder kürzerer Versfüße im Numerus berichtet Batteux zuletzt.

Endlich (S. 143f.) faßt Batteux seine Beschreibung des Numerus zusammen, und zwar unter drei Gesichtspunkten. Erstens bezeichnet der Numerus einen Raum von passender Ausdehnung. Das kommt dem Geist, dem Ohr und dem Atem des Redenden wie des Hörenden zugute. Die Gegenstände werden klar geschieden, die Redewendungen durch ebenmäßige Beziehungen verknüpft, je nach den Umständen in steigendem oder fallendem Gange. Der Numerus bestimmt die Gebärden des Sprechers, gibt ihnen den Takt. Zweitens bereitet der Numerus kunstvoll die Klausel vor; das wirkt wie die scharfe Spitze eines Pfeils. Drittens bezeichnet der Numerus die ganze Bewegung der Rede, gibt ihr größere oder geringere Geschwindigkeit, der Erzählung eine ruhigere Bewegung, der Gerichtsrede mitreißendes Ungestüm.

Karl Wilhelm Ramler übertrug Batteux' „Cours de belles-lettres" in seiner „Einleitung in die schönen Wissenschaften". Er strich da und dort, er gab auch Zusätze. Er brachte in

die Darstellung des Numerus manche Lesefrucht aus antiken Fachschriften hinein. Allein an entscheidender Stelle wurde so durch Striche wie durch Zusätze die einfache Klarheit von Batteux' Worten zerstört.

Das treffende Beispiel aus Fléchiers Rede verschwindet bei Ramler (3. Aufl. Leipzig 1769 4, 138). Ramler setzt sonst für die französischen Belege von Batteux deutsche oder auch lateinische und griechische ein. Diesmal unterläßt er das. Und so verschwindet die leichtverständliche Versinnlichung des Numerus; und es bleiben nur Begriffsbestimmungen übrig, die das Wesen des Numerus lange nicht gleich deutlich bezeichnen. Ferner geht Ramler viel weiter als Batteux, wo das Silbenmaß der ungebundenen Rede zu bestimmen ist. Er tat es sichtlich im Bewußtsein, daß in deutscher Sprache die Versmaße der Antike genauer nachgebildet werden können als in französischer. Und so fügte Ramler den drei zusammenfassenden Gesichtspunkten Batteux' noch einen vierten (S. 168f.) an und behauptete, der Numerus als Silbenmaß gebe der ungebundenen Rede den halben Wohlklang der Poesie. „Die lyrischen Silbenmaße der Alten gefallen den feinsten Ohren: das ist ausgemacht. Warum sollen sie in der Rede eines Panegyristen aufhören zu gefallen? Überdem wird Prose und Poesie durch diese Silbenmaße nicht im geringsten vermengt und verwirrt. Der Klang der metrischen Prose ist lange nicht so stark als der Klang der epischen oder der lyrischen Poesie. Diese wiederholt ihre Silbenmaße unaufhörlich, und schlägt dadurch unser Ohr so stark, daß wir auf ihren Gang aufmerksam sein und ihn behalten müssen: die wohlklingendste Prose hingegen besteht aus ebenso schönen, aber zugleich aus so verschiedenen Silbenmaßen, daß wir ihren Gang gar nicht behalten können; sie ergetzt unser Ohr, ohne einen so starken Eindruck darauf zu machen, als die Ode oder die Elegie."

Man erinnert sich daran, daß Gessner dank Ramlers Rat seine Idyllen in versartiger halbgebundener Rede abgefaßt hat. Wirklich führt Ramler (S. 163f.) an, was Gessners Faun von seinem zerbrochenen Krug singt, und rechnet die Versfüße aus, die in dieser Halbprosa aufeinanderfolgen.

J. G. Sulzer verweist am Schluß seines Artikels „Numerus" auf die „feinen Bemerkungen", die in Ramlers Übersetzung des Batteux sich fänden und die er nicht wiederholen wolle. Tatsächlich redet er nur um das Wort „Numerus" herum, im Bewußtsein, daß es schwer sei, „einen ganz bestimmten Begriff davon zu geben". Blankenburg betont — was er sonst nur sehr selten tut — in seinem Zusatz die Unzulänglichkeit von Sulzers Artikel. Sollte sie nicht auf Ramlers Mißgriffe zurückgehen und auf die Striche und Zusätze, die an dieser Stelle Ramler sich erlaubt hatte? Was von Blankenburg gefordert wird, erstreckt sich freilich weit hinaus auch über Batteux' Darstellung. Batteux' Sache war es, durch starke Betonung und durch schlichte Versinnlichung der Pausen ungebundener Rede den Begriff des Numerus faßbar zu machen. Von Blankenburgs Wünschen erfüllt er nur den einen: Bestimmung des Unterschieds von dichterischem und rednerischem Numerus, kaum aber den andern: Bestimmung der verschiedenen Arten des Numerus für die verschiedenen Arten der ungebundenen Rede. Auch über den Gegensatz antiken und neuern Verhaltens zum Numerus wollte Blankenburg Auskunft haben. An den Gegensatz, der angesichts solcher Gestaltfragen zwischen Deutschen einerseits und der Antike wie der romanischen Welt anderseits besteht, dachte Blankenburg noch nicht. Er meinte offenbar, daß auch einem Franzosen dieser Begriff ebensoviel Schwierigkeit mache wie ihm selbst.

Auf lange Zeit hinaus war dank Ramler und Sulzer die ganze Frage nach dem Wesen des Numerus fast unbeantwortbar geworden. Nicht einmal die Brüder Schlegel geben bessere Belehrung, wenn sie das Wort Numerus anführen. Bernhardi aber verschwieg das Selbstverständliche, weil er gleich in die Tiefe dringen wollte. Er arbeitet im Sinn der beiden Schlegel mit der „musikalischen Ansicht der Sprache", wenn er (2, 231f.) in der ungebundenen Rede ein „bestimmtes Bestreben" beobachtet, „sich in der Sprachdarstellung, besonders in dem imaginativen Teile derselben durch Periode und Numerus als Musik zu organisieren". Bernhardi geht nicht den üblichen Weg von gebundener zu ungebundener Rede, sondern steigt auf von dieser zu jener, von einer Sprache, die nur durch Numerus und Periode charakterisiert sei, zu einer höhern Sprachform, der etwas Vollkommeneres und Ausgebildeteres und doch wieder Ähnliches ihr besonderes Merkmal schenkt: das Silbenmaß und der Vers. Er prägt die Formel: „Poesie ist Sprachdarstellung durch das Metrum, Prosa Sprachdarstellung ohne

dasselbe, und der Numerus und die Periode sind Bestrebungen, in der Sprachdarstellung Poesie und Prosa zu verknüpfen."

Bernhardi stellt Numerus, den Gestaltbegriff, und Periode, den grammatischen Begriff, als zwei gleichgeordnete Begriffe nebeneinander. Später (2, 437ff.) nennt er die Periode „ein prosaisches Metrum", einen „unvollkommenen Vers", eine „erhöhte Prosa". Das Element des Satzes sei nicht die Silbe, es sei der Begriff; und dessen Ausdruck sei das einzelne Wort. Der Satz müsse, ohne als Satz zerstört zu werden, sich zur Periode umbilden lassen, er solle ein imaginatives Streben auch in der Form, auch für das Ohr erhalten. Die Form dieser imaginativen Tendenz sei der Rhythmus. Damit der Rhythmus sich mit dem Satz vereinige, ohne ihn aufzuheben, dürfe er sich nicht wie der Rhythmus von Versen die einzelnen Wörter unterordnen, sondern er werde der darstellenden Verstandesform, dem Satz, untergeordnet. Er müsse also mit dem Satz derart vereinigt werden, daß er mit dem Anfang des Satzes beginnt und mit dessen Ende schließt, das durch den Punkt angezeigt wird. Nicht wie der Versrhythmus dürfe der Rhythmus ungebundener Rede den Abschnitt hinter jedem der einzelnen Wörter aufheben, sondern jedes Wort müsse als wesentlicher Teil der Verstandesdarstellung rein und klar hervortreten.

Bernhardi läßt den Versrhythmus aus einer Menge von Silben entstehen, zwischen denen ein Kausalverhältnis walte. Folgerichtig bildet sich ihm der Rhythmus ungebundener Rede aus einer Menge von Wörtern, die gleichfalls ein Kausalverhältnis darstellen. Die Form, die in der Aneinanderreihung der Wörter zu einer Periode sich ergibt, soll ein Vergleich mit dem Strophenbau erläutern (S. 443): „Eine solche Periode ist gleichsam die prosaische Strophe, in welcher der Vordersatz, das heißt die Arsis des Ganzen, als ein Vers, der Nachsatz, das ist die Thesis, als der zweite schließende Vers der Periode anzusehen ist." Das Kolon verbindet beide Sätze. Der Rhythmus der Periode bestehe also aus Kommaten, die sich einander unterordnen und auf diese Art zur untergeordneten Periode anwachsen. Dann folge im Kolon die Zäsur, wo notwendig der Sinn einen bedeutenden Ruhepunkt haben müsse. Im Nachsatz finden sich ebenfalls untergeordnete Kommata, die zu einer untergeordneten Periode sich erheben und mit dem Punkte zu gleicher Zeit den Satz schließen. Bernhardi betont noch, daß sich dabei ergebe, die sogenannten Unterscheidungszeichen seien nicht orthographischen, sondern musikalischen Ursprungs.

So möchte Bernhardi in die Tiefe graben, um den letzten Sinn einer Gestalterscheinung der Rede zu ergründen, des Unterschieds der Wortverteilung im Vers und in ungebundener Rede. Hätte er doch, statt seine Ansicht in ganz abgezogener Ausdrucksweise vorzutragen, sich ein paar Beispiele gestattet! Wie schlicht einfach enthüllt sich das Wesen des Numerus bei Batteux, wie verwickelt klingt alles bei dem deutschen Romantiker Bernhardi. Nicht einmal das Wort Pause erscheint, während doch die ganze Darlegung darauf zielt, den Unterschied der Pause in gebundener und in ungebundener Rede zu bestimmen. Gerade Bernhardi, der doch den Numerus aus den Bedingungen des geistigen Inhalts ableiten will, also aus inneren Gründen, begnügt sich mit den Satzzeichen, die doch etwas Äußerlicheres darstellen als die Pausen.

Das Junge Deutschland faßte die Frage einfacher an. Ihm war ungebundene Rede durch seine ganze Kampfstellung gegen romantisches Formspiel und gegen romantische Verskünste besonders wichtig geworden.

Die Romantik hatte wenig Verständnis für Lessings Prosa. Jetzt verkündete Börne, ungerecht wie immer gegen Goethes und Schillers Kunst, Lessing sei der einzige Deutsche,

von dem man bestimmt behaupten könne, er habe Stil. Heine verband mit ungeschminkter Bewunderung für Lessings Stil besseres Verständnis mindestens für Goethes ungebundene Rede. In der „Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland" (Inselausgabe 7, 287) steht das Meisterstück der Erfühlung von Lessings Wortkunst. Wie tief Heine dank dem Paare Varnhagen in die Geheimnisse von Goethes ungebundener Rede eingedrungen war, bezeugt eine Stelle des Buches „Ludwig Börne" (ebd. 8, 352f.). Um vollendete Prosa zu schreiben, sei, bemerkt Heine, unter anderm auch große Meisterschaft in metrischen Formen nötig. „Ohne solche Meisterschaft fehlt dem Prosaiker ein gewisser Takt, es entschlüpfen ihm Wortfügungen, Ausdrücke, Zäsuren und Wendungen, die nur in gebundener Rede statthaft sind, und es entsteht ein geheimer Mißlaut, der nur wenige, aber sehr feine Ohren verletzt."

Nietzsche verficht (Taschenausgabe 6, 149) das Gleiche: „Man beachte doch, daß die großen Meister der Prosa fast immer auch Dichter gewesen sind . . . und fürwahr, man schreibt nur im Angesichte der Poesie gute Prosa! Denn dieses ist ein ununterbrochener artiger Krieg mit der Poesie: alle ihre Reize bestehen drin, daß beständig der Poesie ausgewichen und widersprochen wird."

Die schwere Frage, die durch die Bestimmung des Numerus ungebundener Rede und durch die Scheidung seines Rhythmus vom Versrhythmus gelöst werden soll, findet hier für das Gefühl eine einfache Lösung, dank persönlicher Erfahrung zweier ausgezeichneter Künstler auf dem Feld der ungebundenen Rede.

Heines Worte kehren sich unmittelbar gegen den Nurprosaiker Börne. Heine tadelt an anderer Stelle des Buchs (S. 469ff.) die kurzen Sätze Börnes, diesen kleinen Hundetrab, der eine unerträgliche Eintönigkeit hervorbringe und eine fast kindische Unbeholfenheit verrate. Nur in den letzten Schriften, besonders in dem Angriff auf den Franzosenfresser Menzel, schreibt Börne eine Prosa, die den ganzen Beifall Heines gewinnt. Schon zwar in den spätern Pariser Briefen ströme entzügelte Leidenschaft notgedrungen in weitere, vollere Rhythmen über; kolossale, gewitterschwangere Perioden rollten dahin, deren Bau schön und vollendet sei wie durch die höchste Kunst. In der Schrift gegen Menzel erreiche Börnes Stil indes seine höchste Ausbildung, und wie in den Worten so in den Gedanken herrsche da eine Harmonie, die von schmerzlicher, aber erhabener Beruhigung Kunde gebe.

Kaum einen Abstieg aus solcher Höhe, die über die Welt der künstlerischen Gestalt und ihrer Ansprüche weite Überblicke gestattet, bedingt Theodor Mundts Buch „Die Kunst der deutschen Prosa" von 1837, mag auch Heine durch die eben angeführten Sätze diese oder jene Behauptung Mundts mindestens einschränken. Mundt ist erfüllt von dem jungdeutschen stolzen Bewußtsein, daß Vers und Reim abgewirtschaftet hätten. Er spottet nur noch über die „alten Vorurteile gegen das Prosaische der Prosa". Die Prosa versage sich keine Poesie des Inhalts mehr, gebe sich in ihrem gedankenfreien Lauf den kecksten Wendungen der Rede hin und stehe an rhythmischer Schönheit und Melodie fast nicht mehr der Verskunst nach.

Mundt spricht bei der Erörterung des Numerus wie Bernhardi von Arsis und Thesis des Satzes. Was von Bernhardi ungeschickter ausgedrückt worden war, faßt Mundt (S. 123) in die plastischen Worte: „Der Rhythmus der Prosa ist die feinste Tonschöpfung für das Ohr, weil er so ideell ist und bestimmte Versgänge zu vermeiden hat, ohne doch unbedingt und ungefärbt zu sein von Versmaß und Metrum, die über die Fläche der Prosa wie unsichtbare Luftmusik hinfahren." Mundt kommt deutschem Gefühl entgegen, wenn er den gesucht oratorischen Numerus abweist, „der den mit Pauken und Trompeten einherfahrenden Perioden des Cicero abgelauscht ist". Auch wenn er (und das wendet sich gegen Wilhelm Schlegel) den deutschen Schriftstellern mit Berufung auf Jakob Grimm vorrückt, sie kümmerten sich zu ängstlich um den Wohllaut der Wörter.

Für Schopenhauer war freilich die ungebundene Rede noch der Jungdeutschen zu „hochtrabend, aufgedunsen, preziös, hyperbolisch und aerobatisch". Seine Gedanken über Schriftstellerei und Stil im zweiten Band der „Parerga und Paralipomena" kehren sich ja gegen die Zeitmode von der Mitte des Jahrhunderts.

Er verlangte (in Grisebachs Ausgabe 5, 552): „Man brauche gewöhnliche Worte und sage ungewöhnliche Dinge!"

Aus Schopenhauers herben Worten spricht das Gefühl, daß die Zeit, die dem Materialismus zustrebte und dem Stoff die Form aufzuopfern begann, ihren geschwächten Formwillen durch gesuchte Formkünstelei verdecken wolle. Schopenhauer kennzeichnet und verwirft das. Tatsächlich leistete indes Schopenhauer dem Zug der Zeit Hilfe. Er förderte zwar die Dämpfung der Wortkunst, die gerade dort gegen das Ende des Jahrhunderts sich durchsetzt, wo echtestes Können tätig war. Mit dieser Dämpfung verband sich jedoch ein bewußter Verzicht auf Selbstbesinnung in Sachen des künstlerischen Gestaltens. Stärker als je vorher empfand man es wie ein Vergehen gegen die Heiligkeit des Gehalts, wenn das künstlerische Gestalten des Ausdrucks nicht bloß dem Gefühl überlassen, sondern im Sinn einer Stillehre geübt wurde. Hier liegen die Voraussetzungen für die Abkehr von alter, begrifflich bestimmter Stilistik, hier bereitet sich vor, was endlich um 1900 die Erforschung ungebundener Rede und ihrer Ausdrucksformen in deutschen Landen derart verarmen ließ, wie meine Darstellung oben es berichtet.

Einer der größten Meister gedämpfter Kunst ist Gottfried Keller. Er fürchtete (das sagt er einmal ausdrücklich), manieriert und anspruchsvoll zu wirken, wenn er den Mund vollnähme und passioniert würde. Die Wurzel seines Stils suchte er bloß in seinem Wesen. Wir verspüren in seinen reifen Arbeiten eine innere Notwendigkeit und Strenge des Wortausdrucks, die wie das Werk unerbittlicher Selbstzucht wirkt. Doch ein Feind aller gedanklichen Zergliederung künstlerischer Griffe, verriet er niemals, wie er es anfing, solche Kunst ungebundener Rede zu erzielen. Mit Willen mied er auch sonst alles, was wie der Versuch erscheinen konnte, die Technik des Dichtens in Begriffe umzusetzen. Berichtet er wirklich einmal etwas von der Mühe, die ihm der Wortausdruck machte, so blieb er beim Einfachsten stehen, trieb er allerniederste Mathematik der künstlerischen Gestalt. So schreibt er am 16. August 1881 an Storm, er lebe jetzt in einer Leidenszeit. Zum dritten- oder viertenmal lese er die Korrektur des „Sinngedichts". Und immer noch stoße er auf zahlreiche Nester von groben Schulfehlern, Anhäufungen gleichlautender Worte, Verbalformen, Partikeln und „der verfluchten Endsilbe –ung, –heit und –keit". Mit Recht erblickte er eine Ursache dieser quälenden Versehen in dem Umstand, daß er von Anfang weder für sich allein laut las, was er geschrieben hatte, noch jemals einen andern hatte, dem er es vorlesen konnte. Es hieße von Kellers Kunst eine überbescheidene Meinung gewinnen, wenn man aus dieser vereinzelten Äußerung über sein Handwerk schlösse, daß ihm wichtigere Fragen des Stils gleichgültig gewesen seien. Sie waren es ihm sicherlich nicht, er vermied bloß, von ihnen zu sprechen.

Merkwürdig ist, daß sein französischer Zeitgenosse Flaubert sich über solche niedrigste Mathematik der Rede ganz ähnlich und auch ebenso gern äußert wie Keller. Am 6. Juni 1853 erzählt er in einem Briefe, er habe soeben Montesquieus „Grandeur et décadence des Romains" wieder gelesen. Er ruft: „Joli langage!" Da gebe es mitunter Wendungen, die gespannt seien wie der Bizeps eines Athleten. Dann aber beklagt er, daß auch Montesquieu noch nichts geahnt habe von der „harmonie soutenue du style". „Les ‚qui', les ‚que' enchevêtrés les uns dans les autres reviennent incessamment dans ces grands écrivains-là! Ils ne faisaient nullement attention aux assonances, leur style très souvent manque de mouvement et ceux qui ont du mouvement (comme Voltaire) sont secs comme du bois." Beim Niederschreiben seiner eigenen Werke — wie langsam das vor sich ging, sagte er oft genug — ist Flaubert stets gefaßt, hinterdrein tausend Wortwiederholungen entdecken zu müssen. Einmal (Correspondance 2, 255) jammert er: „Que de répétitions de mots je viens de surprendre, que de ‚tout', de ‚mais', de ‚car', de ‚cependant'." Gerade Flaubert mußte sich anklagen lassen, daß er zuviel Aufmerksamkeit auf die Form wende. Doch sein Brief an Fräulein Leroyer de Chantepie vom 12. Dezember 1857 bezeugt, daß er durchaus Gehaltsästhetik trieb, daß ihm Form nur notwendige Außenseite des Gehalts war: „C'est comme le corps et l'âme, la forme et l'idée; pour moi, c'est tout un et je ne sais pas ce qu'est l'un sans l'autre. Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore." Einmal (2, 189) erwägt Flaubert die Frage, ob der ungebundenen Rede Versrhythmus gegeben werden dürfe, während man sie doch zugleich im strengen Sinn ungebundene Rede sein lasse. Vielleicht sei es sinnlos, das tägliche Leben so in Worte umzusetzen, wie man es mit Geschichte oder Epos tue. Er zieht sich dann zurück auf La Bruyères Wort: „Un bon esprit croit écrire raisonnablement." So möchte auch er schreiben. Auch das sei nichts Selbstverständliches. Dann aber bedauert er, daß bei Rabelais, Cervantes, Molière so viel Schlechtgebautes zu finden sei. Aber zugleich bewundert er ihre „coups de poing subits", die „puissance dans un seul mot".

All das liegt weit ab von der Begriffswelt älterer Stilistik oder auch Batteux'. Von Stilbegriffen erscheint fast bloß das Wort „mouvement". Oder bestenfalls fordert Flaubert Kenntnis der „anatomie du style". Man solle wissen, „comme une phrase se membre et par où elle s'attache".

Keller ging nicht einmal so weit in der Erwägung von Fragen des Stils ungebundener Rede. Doch daß ein Franzose überhaupt angesichts von Fragen des Prosastils mit Keller verglichen werden kann, daß er eine sehr ähnliche, fast ganz so geringschätzige Ansicht von überindividuellen Gestaltbegriffen der ungebundenen Rede hatte, ist bemerkenswert.

Trotzdem sind Flaubert und Keller Meister kunstvollen Baus ungebundener Rede. Sie verraten nur zu wenig, wie sie's selbst meinen. Es bedarf des Feingefühls, wie Lanson es besitzt, um das Wesen dieser Kunst zu bestimmen, die tatsächlich auf die alten Mittel französischer Prosa verzichtet. Lanson löst die Aufgabe im 19. Kapitel der Arbeit „L'art de la prose" (S. 268ff.). Es bespricht „mouvements et rythmes" der „phrase artistique du XIXe siècle".

Ganz allgemein erblickt Lanson in der kunstvollen ungebundenen Rede der Franzosen des 19. Jahrhunderts ein Überwiegen ästhetischer Verknüpfungen über logische Zusammenhänge, ein Verzichten auf grammatische Genauigkeit zugunsten malerischer oder dichterischer Lebendigkeit. Der rednerische Tonfall ist aufgegeben. Flaubert nutzt ihn („Madame Bovary" S. 157) bloß parodistisch. Das Musikalische der Sätze Flauberts ist anders als das Musikalische Rousseaus. Lanson bezeichnet (S. 202) den Rhythmus einer Stelle aus der „Nouvelle Héloïse" (I, 26) nicht nur, indem er wie Batteux oder Norden die Pausen durch den Druck kennzeichnet, auch durch Angabe der Zahl der Silben, die zwischen Pausen erscheinen (ebenso macht es Roustan a. a. O. S. 108f.).

12 Mais hélas! vois la rapidité de cet astre
4 qui jamais n'arrête.
12 Il vole, et le temps fuit, l'occasion s'échappe.
11 Ta beauté, ta beauté même aura son terme.
11 Elle doit décliner et périr un jour
4 comme une fleur
10 qui tombe sans avoir été cueillie.

Von dem Satzbau des 19. Jahrhunderts sagt Lanson hingegen, es genüge nicht, die Silben zu zählen. „Toutes sortes de correspondances, allitérations, consonances, éclat ou étouffement des sons, poids ou légèreté des syllabes, accélérations ou ralentissements des mesures, symétries ou inégalités des groupements, concourent ici à la qualité musicale de la phrase" (S. 269).

Lanson charakterisiert die Sprache der großen Prosaschriftsteller des 19. Jahrhunderts: „Tous les nerfs de Michelet passent dans sa phrase frémissante, sensuelle, électrique, féline. Flaubert enregistre ses images sobres et puissantes dans un rythme ferme, clair, riche sans fioritures, à la fois large et carré, un rythme classique, non pas au sens littéraire, mais plutôt au sens que l'histoire de la musique donne au mot." Verwiesen ist auf das Nachtbild von Karthago in „Salammbô" (S. 347). „Anatole France nous ramène aux rythmes legers et fins de Renan, à la phrase onduleuse et souple, accompagnement exquis de l'idée et de l'image qu'elle ‚dévulgarise' et vaporise en quelque sorte; toute réalité se poétise, se dépouille de sa brutalité, s'allège de sa matérialité, quand elle nous est apportée par cette musique" (S. 273). Eine längere Stelle aus dem Roman „Le mannequin d'osier" (S. 220) wird von Lanson Zug um Zug in dem Wechsel ihrer Ausdrucksmittel gedeutet, der sich dem Inhalt schmiegsam anschließt, in ihrer Abtönung, die dem Gehalt eine sinngemäße Gestalt gibt. Ganz anders ein Satz aus Flauberts „Madame Bovary" (S. 165): „Ainsi se tenait — devant ces bourgeois épanouis — ce demi-siècle de servitude." Lanson beschreibt ihn: „Une brève mesure, suivie de deux groupes antithétiques, contenant deux images: l'une matérielle, l'autre morale, et qui s'équilibrent exactement: c'est une cadence courte et nerveuse."

Um den Unterschied zwischen solcher musikalischen Wortbaukunst und dem klassischen Stil des 18 Jahrhunderts zu fühlen, auch dort, wo er vom Rhythmus der Rede abgeht, halte man die Stelle aus dem 9. Kapitel von Montesquieus „Considérations" daneben, die von Lanson (S. 152) angeführt und auf ihre Ausdrucksmittel geprüft wird.

Lanson überholt, eine Kunst ungebundener Rede zu würdigen, die sich losgelöst hat von den strengen Bräuchen klassisch geschulter Zeit, um ein beträchtliches die Beschreibungsmittel älterer Stilistik. Allein dennoch verspürt man leicht, wie er, nur weil ihm als Franzosen der Schatz alter Begriffe der Stilistik geläufig ist, auch zu den verfeinten Bestimmungsmitteln gelangen kann, die von der Wortkunst des 19. Jahrhunderts gefordert werden. Wir sind von solcher Fähigkeit noch weit entfernt, Abtönungen zu versinnlichen, die natürlich in ähnlicher Weise auch auf deutschem Boden zu entdecken sind. Goethes Stil von Kellers bewegterem und freierem, auch musikalischerem zu scheiden, wäre eine der nächsten Aufgaben, die sich da stellen.

Die Verwandtschaft zwischen Keller und Flaubert, die sich dort zeigt, wo beide von der Kunst ihres Wortausdrucks — wenig genug — sagen, mag minder bemerklich sein, wenn Stellen aus den Werken beider nebeneinandergelegt werden. Etwas Verwandtes bleibt gleichwohl bestehen zwischen dem freien Satzbau Kellers und dem der Franzosen des 19. Jahrhunderts. Nur noch fühlbarer ist auf französischem Boden die Lockerung der Satzgestalt, weil hier einst eine Strenge herrschte, der auch Goethe sich nicht unterwarf. Dazu war sein Formwille zu deutsch.

Flaubert bezeugt wie sonst auch durch seine Grundsätze ungebundener Rede seine Verwandtschaft mit deutschem Formwillen. Solche Verwandtschaft ist in Frankreich während des 19. Jahrhunderts vielfach zu beobachten. Sie bedeutet vollen Gegensatz zu den großen Linien einer strengen Stilisierung, die dem Franzosen des 18. Jahrhunderts durch seinen Hochklassizismus, zumal durch Boileau zum selbstverständlichen Gesetz geworden war, bedeutet Abkehr von den Griechen und Römern, wie sie gleichzeitig auch in Deutschland sich durchsetzt. Sie nähert sich gutdeutsch der Formlosigkeit. Dieser Zug zur Vereinfachung erschien manchen, dank der üblichen Verwechslung deutscher Gestaltung und voller Formlosigkeit, wie eine Absicht, alle ererbten und erworbenen Künste des Stils vernichten zu wollen, an ihre Stelle unbedingte Stillosigkeit zu setzen. Stendhal galt vor andern für einen Vorkämpfer dieser Richtung.

Als Gegensatz zu solchem Streben wurde schon Zola empfunden. Trotz seinem bewußten „dédain de la rhétorique" verspürte man stark genug in seinen Schriften neben einer neuen Sprache, die nur das Leben wiedergeben, keine wohlabgewogene Form ungebundener Rede erstreben wollte, auch die Neigung zum verwegensten Periodenbau. Immer noch leugnete man, daß dies Wiederaufnahme der alten Rhetorik sei, behauptete vielmehr, daß es eine neue Rhetorik darstelle, die den Ausdruck des neuen gesellschaftlichen Lebens erleichtere. Die Goncourt wurden in diesem Sinn als Zolas Wegweiser angesehen.

Der Impressionismus, der, vielfach durch Zola bestimmt, auf ihn folgte, verzichtete gänzlich auf strengen Satzbau, auf große Linien der Periode. Grundsätzlich kehrte er sich gegen alles System, ja er erstrebte mit Willen Zusammenhanglosigkeit. Richard Hamann (Der Impressionismus in Leben und Kunst, Köln 1907 S. 127) stellte fest: „Der Genuß an der Periode ist uns völlig verloren gegangen. Daß ein besonderer Reiz darin bestehen kann, den Hauptsatz durch alle Ablenkungen neben- und untergeordneter Sätze, alle Einschachtelungen hindurchzuführen und zu beschließen, will uns kaum in den Sinn . . . Nietzsche beklagt sich einmal über diesen Mangel an Energie und Gedächtnis, mit dem wir uns in kurzen Sätzen gehen lassen. Die Nebensätze werden nicht durch Konjunktionen mit dem Hauptsatze verbunden, sondern stehen als plötzliche Einfälle unvermittelt, parenthetisch, im angefangenen Satz, wie Findlinge auf fremdem Boden." Als Beleg erscheint eine Stelle aus einer Kritik Alfred Kerrs.

Hamann nennt den Namen des Mannes, der noch in impressionistischer Zeit die Umkehr einleitete: Nietzsche sprach den Deutschen ebenso wie einst F. Schlegel Verständnis für die Kunst ungebundener Rede ab. Er selbst wußte, daß ihm nicht bloß dieses Verständnis, auch die Kraft gegeben war, es in künstlerische Werte umzusetzen. Wer immer von Nietzsche kam, strebte wieder der wohlabgewogenen Linienführung antiker Prosa zu, Stefan George und sein Kreis, auch Hofmannsthal, aber ebenso Paul Ernst. War man auf dem Wege zum Impressionismus dem Ziele immer nähergekommen, ungebundene Rede, auch dort wo sie Kunst sein sollte, der Sprache des Alltags gleichzumachen, so rückte dank Nietzsche künstlerisch gedachte Prosa wieder weitab von dem Lockern und Lässigen eines gewollt bequemen Gesprächstons.

In Nietzsche wurzelt mithin auch der Angriff, den in der Schrift „Die deutschen Volksbücher" (Jena 1913) Richard Benz gegen die Unterschätzer der ungebundenen Rede deutscher Volksbücher von einst unternahm. Er verlangt von kunstvoller Prosa, daß sie höhere Töne anschlage als den unserer täglichen Rede, den dauernd gehobenen Ton, in dem jedes Wort mit anderm Klang und anderer Betontheit andere Inhalte offenbare, als die gewöhnliche Mitteilung von Mensch zu Mensch sie gebe. Er meinte, solche Gestalt ungebundener Rede in den alten deutschen Volksbüchern anzutreffen. Tatsächlich verfocht er eine Gestalt ungebundener Rede, die bald darauf in der Ausdrucksdichtung, überhaupt in der Prosa der Ausdrucksdichter grundsätzlich sich ergab.

Die Züge der ungebundenen Rede des Expressionismus suche ich in meiner „Deutschen Dichtung seit Goethes Tod" (2. Aufl. S. 404ff.) festzustellen. Dort sind auch bezeichnende Belege aus Schriften Karl Sternheims, Kasimir Edschmids u. a. angeführt; sie ließen sich leicht vermehren. Entscheidendes Kennzeichen ist Kürze, ist Verzicht auf die weitschichtige Periode. Aber in ganz anderm Sinn als bei den Impressionisten. Abstand von Alltagsrede ist Grundsatz, zum Teil schon in der Wortstellung. Mit der Sprache des Tacitus, so wie Norden sie deutet und wie er ihren Formwillen erklärt, halte ich schon dort die Satzgestalt der Ausdrucksdichter zusammen. Gemeinsam ist der Wunsch, in einen einzigen Satz ein höchstes

Maß von Inhalt zusammenzudrängen. Die Wortwahl erpreßt den bezeichnendsten, den wuchtigsten Ausdruck. Und dennoch bleibt etwas bloß Andeutendes übrig. Barock — wie auch Norden es nennt — ist diese Ausdrucksform. Stellt Norden Cicero in Gegensatz zu dieser Barockkunst, so nenne ich als den Gegenpol die gelassene Deutlichkeit der Periode Cäsars.

Es ist ohne weiteres klar, daß Numerus dort leichter zu erkennen ist, wo von der Alltagsrede abgewichen wird zu einer getragenen Wortgebung. Wenn Tacitus die Periode Cäsars meidet oder auch die Redekunst Ciceros, so bleibt ihm doch die „semnotes", das Feierlichernste, das hoch über der Erde schwebt. Dadurch bekommt seine Sprache ein fühlbares Gesetz. Ganz so gebärdet sich der Expressionismus. Indem er auch noch kurze Absätze liebt von wenigen Wörtern, meist bloß einen Satz lang, tritt der Rhythmus, das Kennzeichen des Numerus, desto stärker hervor. Hermann Kessers Erzählung von 1917 „Die Peitsche" schildert die letzte Fahrt des Wagenlenkers Maro im Zirkus zu Rom (S. 63f.):

„Er war auf die Zügel gebückt, wie gefroren im Wagen, die runden Beine wie immer häßlich auseinandergestemmt.

Die vier Schimmel, ein runder Hals in einer Reihe neben dem andern, flogen weiter.

Auf dem Damm sank an der Zeichenstange hastig der grüne Wimpel herab.

Ein verrückter Beifall durchschütterte die Luft.

Die Tribünen standen auf, das Hungervolk sprang auf die Bänke; die Galerien wurden dreifach groß, waren tobende Sturzflut.

Unruhig, machtlos bewegte sich im Hintergrund der Cäsarenloge ein goldener Klumpen.

Der Cäsar, stehend wie eine Puppe, führte einen geschliffenen Smaragd vors Auge und sah zu.

Die gelockerte Wut heulte hinüber . . . ."

Man halte daneben einen Abschnitt der Charakteristik Gertrud Eysoldts aus dem fünften Band von Alfred Kerrs „Welt im Drama" (Berlin 1917 S. 467f.):

„Was für eine ‚Pariserin' von Henri Becque wird sie sein? Das Stück heißt bei ihr und in den Kammerspielen ‚Die Provinzialin'.

Husch. Was bin ich für ein Husch — äußert Frau Eysoldt . . . mit fürchterlicher Unterstrichenheit in jeder Sekunde.

Pariserin? Weißte? Mit Avec. So mit Schwung. Na!

Zwischendurch auch mit Niedlichmacherei — und wie süß.

Oder der kleine Ploetz in der Menschendarstellung. Die Pariserin ist eben leichtsinnig, — das steht z'erscht amal fest. Gewirkt hat sie wie die Pensionsmutter, bei welcher Clothilde . . . nein, nicht abgestiegen wäre.

Zimmer vermieten. Husch. Die Pariserin ist leichtsinnig. Das kennt man. Na! (So denkt eine sonst in ihrer Art echte Künstlerin.)"

Ich lege diese Sätze Kerrs durchaus nicht in der Überzeugung vor, daß sie ein für allemal seinen Stil bezeichnen. Er schreibt sehr oft so, aber daneben finden sich Satzfolgen, die recht nahe verwandt sind mit der Gestalt, die bei Kesser zu beobachten ist, die dem Expressionismus viel vorwegnehmen. Die Worte über die Eysoldt unterstreichen (mit Kerr zu reden) den lässigen Gesprächston eines Menschen, der in seiner Ausdrucksweise jetzt berlinert, dann süddeutsche Wendungen anführt. Der Numerus ist schwer zu erfassen, weil er stets wechselt und alles eher ist als regelmäßig durchgeführter Rhythmus. Allein auch solche Beweglichkeit des Rhythmus, solche Abkehr von einheitlichem Gange ist immer noch Numerus. Aufgabe des Forschers ist nicht, angesichts solcher Rede über Mangel an Numerus zu klagen, also über sogenannte Formlosigkeit, sondern die eigenwilligen Bräuche dieses Numerus zu ergründen. Am raschesten werden sie in ihrer Sonderart dem Gefühl zugänglich, wenn — wie ich es tue — neben solche Sätze die Sätze eines völlig verschiedenen Numerus hingestellt werden, wenn etwa Kesser neben Kerrs Worte über die Eysoldt tritt.

Es ist bedauerlich, daß R. M. Meyer, als er dem Wesen des Numerus nachging, die Satzbauten des Expressionismus noch nicht vor sich hatte. Er hätte dann gegensätzliche Möglichkeiten des Numerus erkannt, die in seiner Darstellung noch gar nicht zu bestehen scheinen. Er selbst legt mit viel Feinsinn und mit geschicktem Griff Satzfolgen von Lessing, Goethe, Schiller und Nietzsche nebeneinander (S. 67ff.) und beschreibt die Sonderart eines jeden der vier nach den gewählten Beispielen. Nur das Wichtigste sei hier herausgehoben, im übrigen aber auf Meyer selbst verwiesen; keiner sollte an diesen aufschlußreichen Beobachtungen vorbeigehen. Sie verdienen, sorgsam erfaßt zu werden.

Von Lessing sagt Meyer: Leichte Vorbereitung auf eine blitzartig hervorschießende, in schöner, gleichmäßig aufgeteilter Kurve abrollende Kadenz. Bei Goethe sei der ganze Satz durchkomponiert zu schönem Gleichmaß, jeder Teil mit seiner ausgebildeten Klausel, in der Mitte des Satzes eine sanfte Anhöhe. Bei Schiller wird dramatisch bewegt ein starker Schluß vorbereitet; ein Aufsteigen, das kurz vor dem Gipfel durch eine Retardation noch in seiner Wirksamkeit gesteigert wird. Bei Nietzsche vereine sich die harmonische Durchbildung Goethes mit dem starken Schluß Lessings; kunstvolle Perioden, jeder Satzteil mit Abklang; Interpunktion nicht so häufig wie bei Lessing, nicht so sparsam wie bei Schiller; unmerklicher Aufstieg zu einem breiten Aussichtsplateau.

Meyer versinnlicht das Satzbild Schillers und Nietzsches überdies noch durch Zeichnung für das Auge. Er ist sich bewußt, nur Winke und Andeutungen für genaueres Studium zu bieten. Er nennt Bücher, aus denen weitere Anleitung zu gewinnen wäre, zunächst englische. Abermals ergibt sich aus seinen Mitteilungen, daß deutsche Lehrbücher wenig über diese Dinge zu sagen haben.

Ganz allgemein ist gegen Meyers an sich ungemein wertvolle Beobachtungen einzuwenden, daß sie viel zu verwandte Fälle nebeneinanderstellen. Die vier, die er vorführt, bezeichnen nur einen ganz kleinen Umkreis des Numerus. Es sind durchaus Meister des Periodenbaus. Sie stehen samt und sonders auf einer einzigen Seite der Wortgebung, trotz den Gegensätzen, die so feinhörig Meyer an ihnen beobachtet. Meyer geht sofort auf schwierigste Fragen der Unterscheidung innerhalb eines einzigen Typus des Numerus aus; er versäumt darüber, das Nächstliegende festzustellen. Von Lessing, Goethe, Schiller und Nietzsche ist Tacitus, aber auch Novalis und vollends Kleist durch eine weite Kluft getrennt. Derbere Gegensätze des Numerus wären zu bestimmen, ehe die feinen Unterschiede gesucht werden dürfen, von denen Meyer berichtet. Das gibt seinen Bemerkungen auch eine gewisse Unsicherheit. Schon aus Meyers Beispielen ist nicht unbedingt abzuleiten, daß Lessing häufiger, Schiller seltener Satzzeichen bringt als Nietzsche. Ich verzichte auf statistische Angaben und überlasse es dem Nachprüfenden, bei Meyer die Satzzeichen der vier Zeilen aus Nietzsches „Morgenröte" zu zählen und dann auszurechnen, ob in den doppelt soviel Zeilen des ersten Beispiels aus Lessing wirklich mehr als doppelt soviel Satzzeichen erscheinen.

Dann aber war oben schon gegen Bernhardi einzuwenden, daß er an Stelle der Pausen die Satzzeichen zur Festsetzung des Numerus verwertet. Wären die Satzzeichen allein von entscheidender Bedeutung, dann müßten wir darauf verzichten, aus neuern Ausgaben unserer großen Schriftsteller von einst den Numerus zu erkennen. Denn fast keine wahrt die alten echten Satzzeichen. Abgesehen von diesem bösen Umstand dürfte indes aus manchem, was ich oben vorbringe, die Bedeutung der Pause für die Gestalt der ungebundenen Rede, die Bedeutung zumal für den Numerus genug stark sich ergeben. Es ist meines Erachtens schon ein Fehlgriff Meyers, daß er bei der Begriffsbestimmung des Numerus die Pause an letzter,

an dritter Stelle auftreten läßt, ihr die Gliederung der Sätze und das Wortmaterial voranstellt. In Wirklichkeit ist nach allem, was hier aus alten und neuen Schriften anzuführen und von ihnen zu lernen war, die Pause das eigentliche Kennzeichen des Numerus. Sie hat für ungebundene Rede dieselbe Bedeutung wie für den Vers (man denke lieber an die Verse griechischer und römischer Lyrik als an den fünffüßigen oder sechsfüßigen Jambus, dessen Pausen in neuerer Zeit viel zu unwichtig genommen werden) der Versschluß, der ja seinerseits eine Pause vorstellt. Das hat schon Batteux richtig erkannt.

Und so kann endlich etwas Entscheidendes über den Numerus gesagt, kann angegeben werden, was den Numerus vom Versrhythmus unterscheidet. Sehr fühlbar ist der Gegensatz, wenn ungebundene Rede neben die strengskandierten Gebilde antiker Dichtung tritt. Der antike Vers hat eine genau bestimmte Zahl und Abfolge von Hebungen und Senkungen. Zwischen die beiden Pausen, die ihn einschließen, wird etwas Strenggemessenes eingeschaltet. Aber sogar der viel freiere französische Vers kann zwischen zwei Pausen eine ein für allemal abgezählte Reihe von Silben legen. Im Numerus der Prosa tritt zwischen zwei Pausen etwas weit Mannigfaltigeres. Weder ist die Zahl der Silben, die zwischen zwei Pausen eingefügt werden, fest, noch gar diese Silbenreihe einer ein für allemal geltenden metrischen Gesetzlichkeit unterworfen.

Freilich nähert sich der Numerus, je pathetischer die Rede ist, desto mehr dem Verse, fügt er zwischen zwei Pausen Wortfolgen ein, die in ihrem Bau einander viel verwandter sind als Satzteile einer Rede von geringerer innerer Spannung. Das ist an der Stelle aus Fléchier (oben S. 209) zu verspüren.

Allein trifft nicht auf die freien Rhythmen alles zu, was hier zum Kennzeichen des Numerus gemacht wird? Auch die einzelnen Verse des freien Rhythmus wiederholen nicht eine ein für allemal bestehende Folge von Hebungen und Senkungen, fügen vielmehr zwischen zwei Pausen etwas freier Gebildetes ein und wechseln in der Zahl der Silben, die dem einzelnen Verse gehören. (Der französische Vers libre verzichtet nicht wie deutscher freier Rhythmus auf den Reim; vgl. Maurice Grammont, Le vers français, Paris 1904 S. 422. Daher scheidet er sich von vornherein schärfer ab von ungebundener Rede.)

Daß freier Rhythmus unter Umständen der ungebundenen Rede sehr nahe kommt, ist bekannt. J. Minor (Neuhochdeutsche Metrik, 2. Aufl. S. 332) gibt zu, daß die freien Rhythmen an der Grenze stehen, wo die Formen sich vermischen. Ferner ist der Abstand zwischen ungebundener Rede und freien Rhythmen anders bei Klopstock als bei Goethe, anders bei Hölderlin als bei Novalis, anders bei Tieck als bei Heine. Das Entscheidende liegt nach Minor im Inhalt (ich würde sagen: im Gehalt): „Zwingt uns der Inhalt zu hochpathetischem Vortrag, so erscheinen Verse, die sich von der Musik kaum unterscheiden; verbietet der Inhalt den taktierenden Vortrag, so nähert sich der Vers oft ganz der Prosa." Minor verlangt vom freien Rhythmus (S. 329), daß seine Hebungen schon in der natürlichen Betonung stark und deutlich hervortreten. Die ungebundene Rede hat, selbst wo sie zu höchstem rednerischen Pathos sich steigert, minderstarke Taktierung als der freie Rhythmus.

Doch hier, wo ungebundene Rede mit gebundener sich am engsten berührt, gelten vor allem die Worte Heines (s. oben S. 212) über die Notwendigkeit, sich in ungebundener Rede nicht Wortfügungen, Ausdrücke, Zäsuren und Wendungen zu gestatten, die nur in gebundener statthaft sind. Mit Heine muß dies zum guten Teil dem Gefühl überlassen bleiben. Zugleich macht sich hier der Grundsatz bemerklich, der von R. M. Meyer (s. oben S. 208) als zweites Merkmal des Numerus angeführt wird. Das Wortmaterial der ungebundenen Rede ist von

dem Wortmaterial der gebundenen verschieden. Gerade die Wortwahl scheidet den freien Rhythmus von ungebundener Rede. Dann aber auch die Wortstellung. Ist ja für Heine Wortfügung ein wichtiges Unterscheidungszeichen von gebundener und ungebundener Rede. An sie denkt etwa Arno Holz, wenn er (vgl. meine „Deutsche Dichtung seit Goethes Tod", 2. Aufl. S. 282) den Satz „Hinter blühenden Apfelbaumzweigen steigt der Mond auf" in ungebundener Rede für unmöglich erklärt. Freilich läßt sich über diese Behauptung streiten. Das heißt: hier entscheidet das Gefühl. Der Wissenschaft bleibt die Aufgabe, den Wortschatz und die Wortstellung gebundener und ungebundener Rede bei einzelnen Dichtern oder innerhalb einer Gruppe von Wortkünstlern zu prüfen und die Unterschiede festzustellen. Jüngste Dichtung stellt dank ihrer Neigung zu Formmischung besonders schwere Aufgaben.

Innerhalb des Numerus ist es natürlich erwägenswert, ob kurze oder lange Wörter gebraucht werden, ob die schweren und die leichten Wörter regelmäßig oder unregelmäßig verteilt, ob die betonteren Worte iambisch oder trochäisch gebaut sind. Nur daß diese Beobachtungen ebenso am Vers sich anstellen lassen. Und wenn Meyer die Gliederung der Sätze zum Kennzeichen des Numerus macht, so ist jetzt nach allem Gesagten nichts mehr über die Bedeutung des Periodenbaus für den Numerus hinzuzufügen. Gewiß ist es wichtig, wieweit der einzelne Satz sich mit dem Zwischenraum zwischen nur zwei Pausen deckt, wieweit er über ihn hinausgreift, ob er etwa eine ganze Reihe von Pausen in sich vereinigt. Je kürzer der Satz ist, desto weniger Pausen benötigt er. Die umfangreiche Periode enthält eine Menge von Pausen.

Tatsächlich aber genügt, den Numerus eines Stücks ungebundener Rede zu bestimmen, nie ein einziger Satz, mag er kurz oder weitschichtig sein. Er kennzeichnet sich an Gebilden, die eine mehr oder minder lange Reihe von Sätzen umfassen. Der einzelne Satz kann da niemals die bestimmende Bedeutung gewinnen, die in gebundener Rede dem einzelnen Vers zukommt. Dem Numerus gerecht zu werden, bedarf es einer höhern Mathematik, eines Überblicks über größere Ganze, als wenn der Rhythmus eines Verses zu bezeichnen ist. Auch in diesem Falle nehmen die freien Rhythmen eine Mittelstellung zwischen gebundener und ungebundener Rede ein. Strenger gebundene Rhythmen aber sind noch an ganz kleinen Teilen eines dichterischen Ganzen rasch zu erkennen.

Weil bei der Feststellung des Numerus ungebundener Rede das Ganze viel stärker ins Gewicht fällt als bei der Ergründung des Metrums gebundener Rede, legt R. M. Meyer den Finger auf etwas Entscheidendes, wenn er die Klausel eingehend berücksichtigt. Das tut bei der Erörterung des Numerus nach dem Vorgang der Antike auch Batteux. Meyer nennt (S. 61ff.) Batteux nicht, wohl aber Jean Paul. Die „Vorschule der Ästhetik" erwägt in § 86 nach dem Vorgang anderer, zunächst der antiken Lehrer des Stils, welche Versfüße am Ende der Periode besonders tauglich sind. (Ramler hatte S. 153f. sich wie Batteux eher ablehnend verhalten gegen die metrische Festlegung der Klausel.) Meyer bindet sich nicht an den Versfuß. Er meint behaupten zu dürfen, Lessing schließe gern mit zwei starken Worten. Goethe lasse auf das letzte betonte Wort ein melodisches, aber tonschwaches Wort folgen, das den Nachhall trägt. Schiller stelle das höchstbetonte Wort nach längerer Vorbereitung allein auf den Gipfel. Nietzsche schließe am liebsten wie Lessing mit zwei hochbetonten Worten, die er aber im Gegensatz zu Lessing gern durch ein tonloses trenne. Meyer setzt noch hinzu: „Die Unterschiede sind wohl charakteristisch für den Syllogisten, der sein Gewölbe mit zusammengeschobenen Schlußsteinen deckt; den Lyriker, der auch seine Dramen gern harmonisch austönen läßt (der Schluß des ‚Egmont' ist nur Eine große Klausel dieser Art); für den pathetischen Dramatiker, den ein wohlvorbereiteter Effekt beglückt; den philosophischen

Künstler, der sich im Abwägen gefällt." Wertvoller als die Ableitung der verschiedenen Möglichkeiten der Klausel aus dem verschiedenen Wesen der vier ist mir hier der Hinweis auf „Egmont", für Meyer ein geistreicher Einfall, für mich das Zugeständnis, daß der aufsteigende oder abfallende Rhythmus der Klausel nicht bloß innerhalb der engen Grenzen einer Periode zu suchen ist.

Batteux vergleicht die Klausel des Numerus mit der scharfen Spitze eines Pfeils. Er denkt an die wohlberechneten Wirkungen von Rednern, wie Cicero und die großen Prediger des französischen Klassizismus es waren. Auch Meyer gedenkt Ciceros und des französischen Verständnisses für die Schlußrhythmen des Satzes; noch aus dem „Journal des Goncourt" holt er einen Beleg. Um so auffälliger ist, daß er nicht zu einer Gegenüberstellung der beiden polaren Möglichkeiten eines pfeilartig zugespitzten Schlusses und einer dämpfenden Klausel weitergeht. An Goethes Satzklauseln, aber auch an dem Numerus Goethes überhaupt beobachtet er selbst die Neigung, leiser ausklingen zu lassen. Die gleiche Neigung findet er im größern Rahmen einer ganzen Dichtung Goethes wieder

Drängt sich da nicht der Eindruck auf, daß selbst Meyer, soviel er auch für vertiefte Erkenntnis des Numerus leistete, abermals bei einer niedern Mathematik der Form beharrt, mindestens nicht zu naheliegenden Erscheinungen einer höhern Mathematik der Gestalt vorschreitet? Wozu stehenbleiben bei der Klausel einer Periode? Selbst die Antike oder Batteux verfolgen den Numerus hinaus über die engen Grenzen einer Periode. Auch Meyers Belege für den Numerus erstrecken sich über mehr als einen einzigen Satz. Geht man indes über den einen Satz hinaus zu ganzen Absätzen, so besteht kein Hindernis, noch größere Ganze innerhalb eines Werks ungebundener Rede zu überblicken, auf den Numerus hin zu prüfen und die steigende oder fallende Richtung des Schlusses zu erfragen. Durch den Hinweis auf „Egmont" erhebt Meyer selbst sich sogar zu dem großen Ganzen einer vollständigen Dichtung. Was zwischen einem solchen größten Ganzen und einer Reihe von Sätzen liegt, bleibt jedoch unbeachtet.

Ganz allgemein ist zu sagen, daß der Abschluß eines Abschnitts innerhalb einer schriftstellerischen Arbeit immer Beachtung verdient. Der Schriftsteller legt in diesen Abschluß etwas Besonderes, mag er ihn wie einen spitzen Pfeil hervorschnellen oder wie beihin fallen lassen. Meyer spricht bei Gelegenheit der Satzklauseln Schillers von dem wohlvorbereiteten Effekt des pathetischen Dramatikers. Das nächstliegende Beispiel für die Behandlung eines Abschnittsendes ist die Schlußwirkung eines Aufzugs im Drama. Wieder scheiden sich zunächst die beiden entgegengesetzten Möglichkeiten, entweder einen starken sogenannten Schlußeffekt vorzubereiten oder aber leise ausklingen zu lassen. Zwei Pole der dramatischen Kunst, die ihr Bild wiederfinden in der Tonkunst. Beide gleich berechtigt, beide leicht ins Unkünstlerische zu übersteigern. Allein mehr als solche Scheidung ergibt sich, wenn dem Wesen des Aufzugendes nachgegangen wird.

Betrachtung des Aktschlusses führt rascher zu Ergebnissen als Betrachtung des Höhepunktes von Dramen. Ebenso ist das Wesen der Klausel einfacher zu ergründen als das Wesen der höchsten Stelle, die im Ablauf einer Periode der Numerus ersteigt. Dankbare Aufgabe bleibt indes, auch die Höhepunkte sei's des Numerus, sei's von Dramen zu vergleichen. Auf H. v. Kleist ist hier besonders nachdrücklich hinzuweisen.

D. AKTSCHLUSS. KAPITELSCHLUSS VON ERZÄHLUNGEN.

Auch in der Behandlung des Aktschlusses erweist sich Lessings „Emilia Galotti" als ein Werk wohlerwogen kunstvoller Arbeit. Der erste Aufzug rundet die Charakteristik des Prinzen ab mit dem Auftritt, in dem der Prinz, eilig und mit seinen Gedanken nur bei Emilia

Galotti, ein ihm vorgelegtes Todesurteil „recht gern" unterschreiben will. Camillo Rota unterschlägt das Todesurteil und sagt nach des Prinzen Abgang: „Recht gern? — Ein Todesurteil recht gern? — Ich hätt' es ihn in diesem Augenblicke nicht mögen unterschreiben lassen, und wenn es den Mörder meines einzigen Sohnes betroffen hätte. — Recht gern! Recht gern! — Es geht mir durch die Seele, dieses gräßliche ‚Recht gern!'" Das spitze Epigramm versetzt alles, was in diesem ersten Aufzug mehr oder minder läßlich vorgeführt worden war, Mäzenatentum und Mätressenwirtschaft eines Duodezfürsten aus der Welt Ludwigs XV., in ein neues, scharfes, entlarvendes Licht. Ein erster Schritt vom Lustspielhaften zur Tragik.

Unmittelbar vor dem Ende des zweiten Aufzugs hat Appiani aufs schroffste Marinelli abgewiesen. Das Wort „Affe" ist zweimal gefallen. Appiani fühlt sich nach diesem Ausbruch „anders und besser". Claudia ist besorgt; sie hat den Wortwechsel gehört, Appiani beruhigt sie. Sie fragt: „Kann ich ganz ruhig sein, Herr Graf?" Er erwidert: „Ganz ruhig, gnädige Frau." Tragische Ironie liegt in Appianis Antwort.

In vollem Gegensatz zu diesen beiden Abschlüssen erhebt sich der dritte Aufzug zu einem allerheftigsten Ausbruch. Claudia ist, ihre Tochter suchend, auf Dosalo angelangt. Marinelli empfängt sie. Sie entdeckt in ihm den Anstifter der Ermordung Appianis. Sie erfährt, daß der Prinz „mit der zärtlichsten Sorgfalt" um Emilia beschäftigt ist. Sie schreit ihre Empörung Marinelli ins Gesicht. Er gibt ihr zu bedenken, wo sie ist. Sie erwidert: „Was kümmert es die Löwin, der man die Jungen geraubt, in wessen Walde sie brüllt?" Da ertönt aus dem Nebenraum die Stimme Emilias. Und mit einem: „Wo bist du, mein Kind? Ich komme, ich komme!" stürzt sie ab.

Der vierte Aufzug, der Aufzug der Orsina, bringt zwar am Ende des vorletzten Auftritts die mänadisch verzückten Worte, mit denen die Orsina sich künftige Rache an dem Prinzen ausmalt, und in ihnen stärkste Äußerung der Leidenschaft. Der abschließende Auftritt indes stimmt herunter. Odoardo kann zuletzt in allen Formen Claudia mit der Orsina bekannt machen. Leise sagt er zur Orsina: „Sie werden von mir hören." Mit einem „Komm, Claudia" führt er seine Frau ab. Auf höchste Erregung folgt Beruhigung. Der fünfte Aufzug klingt aus in die feige Anklage, die gegen Marinelli der Prinz richtet: „Ist es zum Unglücke so mancher nicht genug, daß Fürsten Menschen sind? Müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?"

Fünf verschiedene Möglichkeiten des Ausgangs liegen vor. Aufstieg zu letzter Erregung, Abstieg zu voller Selbstbeherrschung, epigrammatische Zuspitzung, tragisch-ironische Gelassenheit, Verzweiflungsausbruch eines Egoisten, der auf andere seine Schuld abwälzen möchte. Innerhalb dieser fünf Möglichkeiten ließe sich scheiden zwischen pfeilartig zugespitztem Ende und dämpfendem Ausklang. Allein ohne Zweifel kann Lessing nach diesen reich abgetönten Ausgängen nicht ohne weiteres sei es auf die Seite einer grundsätzlich dämpfenden, sei es auf die einer grundsätzlich pathetischen Kunst gestellt werden. Er übt das eine wie das andere.

Durchaus läßt Goethes „Iphigenie" den Aufzug sanft austönen. Der erste schließt mit Iphigeniens lyrischen Versen „Du hast Wolken, gnädige Retterin, einzuhüllen unschuldig Verfolgte . . .", der zweite mit Pylades' getrosten Worten: „Nur stille, liebes Herz, und laß dem Stern der Hoffnung, der uns blinkt, mit frohem Mut uns klug entgegensteuern!" Am Ausgang des dritten Aufzugs hat gleichfalls Pylades das Wort. Klug empfiehlt er schnellen Rat und Schluß. Wo Pylades herrscht, kann kein leidenschaftlicher Ausdruck aufkommen.

Den vierten Aufzug endet abermals lyrisch Iphigeniens Parzenlied. Und leise klingt das Ganze aus in Thoas' „Lebt wohl!" Einen gleich lakonischen Ausdruck vollster Dämpfung dürfte deutsches Drama selten erreicht haben. Ihn überholt noch das „Ach!" der Alkmene in Kleists „Amphitryon".

Nicht einmal „Tasso" übt solche Kunst der Enthaltung. Wohl verzichten die drei ersten Aufzüge auf jede stärkere Betonung des Schlusses. Aber der vierte bringt im Schlußauftritt die bittere Anklage, die von Tassos Selbstgespräch gegen die Prinzessin erhoben wird: „Auch sie, auch sie!" So meint er die Dinge sehen zu müssen, auch sie glaubt er zu seinen Gegnern rechnen zu sollen. Und mit noch einem, mit einem nicht leidenschaftlich ausgerufenen, aber schmerzvoll klagenden „Auch sie, auch sie!" endet der Aufzug. Ein noch stärkerer Akzent liegt auf den Schlußworten des Stücks, mögen sie verzweifelte Resignation oder einen letzten Versuch des Aufschwungs bedeuten. Sicherlich kennt die „Iphigenie" an keinem Aktschluß Worte so starker Bewegtheit und so starken Klangs wie:

Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf!
Ich fasse dich mit beiden Armen an!
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

In seinen Sturm- und Drangjahren hat Goethe kaum wuchtigere Schlüsse gebaut. „Götz" läßt den Aktschluß zuweilen ganz fallen. Nur der Ausgang des Stücks gewinnt feierlichere Töne in den Wehrufen Marias und Lerses. „Clavigo" mündet in starker Bewegung. Aber den zweiten Aufzug kann Carlos mit dem trocknen Wort schließen: „Da macht wieder jemand einmal einen dummen Streich". Das ist noch kaum eine epigrammatische Zuspitzung. Es bricht nur die gehobene Stimmung der unmittelbar vorangehenden Rede Clavigos. Fortschreitend gestaltet Goethe dann den meistbeachteten seiner Abschlüsse, das vielgetadelte Ende des „Egmont". Ein Griff hinüber in die Ausdrucksart der Oper, wie Goethe ihn nur wieder als Greis am Ende des zweiten Teils von „Faust" wagt. Doch auch alles, was auf die Traumerscheinung Klärchens und auf die Musik folgt, die Egmonts Schlummer umwebt, hält getragenen Ton fest. Egmont, der im Stücke selbst nur allmählich von lässigerer Haltung zu heldenhaften Gebärden sich erhebt, wird hier ganz Heros, soweit Goethes ungebundene Rede Heroismus des Ausdrucks zuläßt. „Schützt eure Güter! Und euer Liebstes zu erretten, fallt freudig, wie ich euch ein Beispiel gebe!" Schiller hätte in solcher Lage den Schlußworten einen noch weit kräftigern Schwung gegeben. In seiner Bühnenbearbeitung ließ er sie unverändert. Sie wirken noch in der Form, die ihnen Goethe lieh, neben andern Aktschlüssen Goethes wie eine Fanfare. Doch auch der Ausgang des vierten Aufzugs weicht ab von Goethes Brauch. Wohl hält er den erregten Ton nicht fest, der zuletzt im Hin und Her der Rede Egmonts und Albas zu spüren ist. Wenn Egmont den Degen abgibt, ist er wieder ganz gefaßt. Allein Goethe bringt schon hier (ebenso wie später am Ende des Stücks) den Schlußvorgang des Aufzugs in ein sogenanntes Tableau. Und im Rahmen dieses bedeutsamen Bühnenbildes sagt Egmont epigrammatisch von seinem Degen: „Er hat weit öfter des Königs Sache verteidigt, als diese Brust beschützt." Mit starkem Aufschwung beendet Klärchen den dritten Aufzug: „So laß mich sterben! Die Welt hat keine Freuden auf diese!" Aus dem Häuslichen, Kleinbürgerlichen, Schlichten von Egmonts Zusammensein mit Klärchen steigt es machtvoll empor zu diesem beseligten Ausruf.

Schillers Bühnenbearbeitung ließ auf diesen Aktschluß einen Auftritt folgen, in dem der Geheimschreiber Egmonts meldet, Alba fordere Egmont zu einer Unterredung auf. Klärchen ist tief besorgt. Egmont bittet ihre Mutter, Klärchen zu beruhigen, und geht ab. Klärchen ruft ihm nach. Er kehrt zurück und umarmt sie. Dann gehen beide auf verschiedenen Seiten ab. Ein rührsamer Aktschluß, der seiner Bühnenwirkung sicher ist. Zugleich eine volle Zerstörung des ursprünglichen und echten Ausgangs. Gerade der unüberbrückbare Unterschied beider Abschlüsse verrät dem Gefühl, was goethisch ist und was nicht.

Keiner der Aktschlüsse des „Egmont" reicht heran an die Wucht des Ausklangs im Urfaust. Je näher der Urfaust dem Ende kommt, desto kräftigere Farben trägt Goethe auf. Ungebundne Rede stellt sich ein mit dem Auftritt, der später „Trüber Tag. Feld" überschrieben wurde. Der Vers weicht einer Gestalt des Ausdrucks, die alles Derbe und Jähe, Grelle und Schreiende des Sturms und Drangs annimmt, ganz in Gegensatz zu Goethes Brauch. Die Kerkerszene steigt in solcher Sprache immer steiler empor bis zu Margretens „Mir graut's vor dir, Heinrich". Mephisto ruft: „Sie ist gerichtet!" Dies Allerspitzeste abzuschleifen, nach wildester Bewegtheit ein geruhigeres Ausklingen zu ermöglichen, fügt Goethe noch den verhallenden Ruf Gretchens an: „Heinrich! Heinrich!" Es ist, als ob sein musikalisches Empfinden das Bedürfnis gehabt hätte, auf das Fortissimo noch ruhigere Töne folgen zu lassen. Der endgültige „Faust" mildert das Grelle der ältern Kerkerszene schon durch die Umwandlung der ungebundenen Rede in gebundene. Er gibt mit winzigen Änderungen dem Schluß einen ganz andern, einen weihevollen Zug. Auf Mephistos „Sie ist gerichtet!" erwidert die Stimme von oben: „Ist gerettet!" Mephisto unterstreicht das, verrät, daß Gretchen ihm nicht, daß nur Faust ihm gehöre, indem er Faust zuruft: „Her zu mir!" Und nun wirkt Gretchens „Heinrich! Heinrich!" wie eine Stimme des Himmels. Gretchen, die sich im Leben von Faust abgekehrt und dadurch den Himmel gewonnen hat, wird im Jenseits sein liebend gedenken, wie das der Schluß des zweiten Teils bewährt.

Und so umfassen auch bei Goethe die Aktschlüsse weite Spannungen. Was aber die Mehrzahl seiner Ausgänge von denen der „Emilia Galotti" unterscheidet, könnte am besten mit Wärme bezeichnet werden. Das gilt noch für den Ausklang des Bruchstücks „Pandora". Führt Lessing gern aus leidenschaftlicher Hitze zu kühler Selbstbeherrschung, so ist Carlos' Schlußwort im „Clavigo" ebenso wie Verwandtes aus Mephistos Mund bei Goethe ein Ausnahmefall. Goethe spitzt am Aufzugende selten Epigramme, in vollem Gegensatz zu Schiller, nicht bloß zu Lessing. Dem Tragiker, der das Schicksal darstellen wollte, wie es den Menschen erhebt, wenn es ihn zermalmen will, lag vor allem daran, am Ausgang seinen Gestalten eine Gefaßtheit zu geben, die wie Kälte wirkt. Das verrät das Ende der „Räuber" wie des „Don Carlos", ja sogar von „Kabale und Liebe". Noch kälter wirkt Verrinas „Ich geh' zum Andreas". Es vernichtet beinahe das ganze Stück durch das unbedingte Zugeständnis der Zwecklosigkeit von Fieskos Wirken. Und völlig ein kalter Wasserstrahl ist das oft angeführte letzte Wort von „Maria Stuart". Innerhalb des Stücks liebt Schiller von Anfang an effektvoll emportreibende Schlüsse; den „Räubern" fehlen sie so wenig wie dem „Fiesko". Die mächtigste Steigerung baut der Ausgang des zweiten Aufzugs von „Kabale und Liebe" auf. Es ist eine der stärksten Bühnenwirkungen, die jemals Schiller erzielt hat. Mit einem einzigen Satz, mit der Drohung, der Welt zu erzählen, wie man Präsident wird, schlägt Ferdinand den Angriff seines Vaters auf Luise ab, einen Angriff, der durch zwei volle Auftritte zunehmende Wucht gewonnen hat. Nicht einmal die Apfelschußszene, die in kunstvollem Aufsteigen den dritten Aufzug des „Tell" mit sicherer Hand höher und höher emporführt

bis zu Tells inbrünstigem Ausruf „Der Knab' ist unverletzt, mir wird Gott helfen", erreicht solche Wirkung. Die Rütliszene ist zuletzt mit Willen gedämpft. Der ganze „Tell" klingt festspielartig erhebend, nicht leidenschaftlich aus. Ganz anders tönt das „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!" in Kleists „Prinz Friedrich von Homburg".

Niemand wird behaupten wollen, daß „König Ottokars Glück und Ende" mit den Schlußworten „Heil! Heil! Hoch Österreich! Habsburg für immer!" auch nur entfernt an den Ausgang des „Homburg" heranreicht. Das liegt natürlich nicht bloß an der Wortgebung des einen Satzes. Sondern in ganz anderer, in ununterbrochener Steigerung geht es bei Kleist zu dem Ausruf empor. Grillparzer führt gegen das Ende hin die Stimmung hinauf und hinab, gewiß im Sinn des Augenblicks. Ein Rudolf von Habsburg, wie ihn Grillparzer zeichnet, ein Rudolf, der den Tod Ottokars so hinnimmt, wie Grillparzers Rudolf es tut, muß von vornherein die Stimmung dämpfen.

Grillparzer liebt am Schluß des Aufzugs die Fanfare nicht. Er wagt am Ende des dritten Aufzugs von „Ottokar" in einem Augenblick höchster Spannung eine Beschränkung des Worts, die einzig in ihrer Art ist. Ottokar demütigt sich vor Rudolf, kniend nimmt er von Rudolf die Lehen des Reichs. Niemand soll das sehen. Es geschieht im verschlossenen Zelt. Aber einer haut mit dem Schwert die Zeltschnüre durch und ruft: „Der König kniet!" Mit einem „Ha, Schmach!" springt Ottokar auf. Rudolf setzt den Belehnungsakt fort und wieder kniet Ottokar. Wenn dann Rudolf abgegangen ist, bricht sich Ottokars Leid nicht in längerm Erguß die Bahn. Ein einziges „Fort!" ruft er; und bloß die Gebärde verrät, was in ihm vorgeht. Er zerreißt die Spange seines Mantels, daß er fällt, und er reißt die Krone vom Haupt. Wortlosigkeit im höchsten Affekt. Das ist ganz anders als der Schluß von „Iphigenie" oder „Amphitryon".

Es ist nicht Dämpfung. Selten baut Grillparzer ein wuchtigeres Aufzugsende. Daß Grillparzer ein andermal den Aufzug über den herbsten Augenblick weiterführt zu einem ruhigern Ausklang, zeigt der erste Aufzug des „Bruderzwists". Rudolf ist erschüttert und empört durch den kalten Fanatismus seines Neffens Ferdinand, des spätern Kaisers. Es verlangt ihn nach Erzherzog Leopold: „Er ist ein Mensch. Ich will ihn sehn!" ruft Rudolf. Noch ist Leopold nicht eingetreten, der Kaiser aber schickt sich an, mit seinem Gefolge zum Gottesdienst zu gehn. Jetzt stürzt Leopold herein, erblickt den geordneten Zug und reiht sich auf Rudolfs Wink ein. Nach einigen Schritten tippt Rudolf ihn auf die Schulter. Leopold wendet sich um und küßt dem Kaiser lebhaft die Hand. Der Kaiser winkt ihm liebreich drohend Stillschweigen zu. Wieder hat am Aktende die Gebärde das meiste zu sagen. Was sie verrät, nenne man immerhin Verbürgerlichung, Genre an Stelle von Geschichte. Ohne Zweifel aber wirbt durch diesen Vorgang Grillparzer Mitgefühl für seinen einsamen Fürsten.

Die „Jüdin von Toledo" klingt noch beruhigter, entsagender aus. Vater und Schwester der toten Rahel sind allein zurückgeblieben. Esther spricht ihren Fluch aus über den König, der den Mord ihrer Schwester nicht bestraft hat. Allein angesichts der Habgier des Vaters nimmt sie den Fluch zurück. Sie bekennt: „Wir stehn gleich jenen in der Sünder Reihe; verzeihn wir denn, damit uns Gott verzeihe." Dieser herabstimmende, fast enttäuschende Ausgang entspricht dem Bau des ganzen Stücks. Er ist nicht schlechthin bezeichnend für Grillparzer. Vielmehr geht ihm am Ende des vierten Aufzugs ein Augenblick und ein Ausdruck wuchtigsten Affekts voran. König Alfons hat eben entdeckt, daß die Königin mit dem gesamten Hof das Schloß verlassen hat und daß er allein ist. Er weiß sofort, daß sie gegangen sind, Rahel zu töten. Dem einzigen Knappen, der bei ihm geblieben ist, ruft Alfons zu:

Schaff mir ein Pferd, und wär's ein Ackergaul,
Es soll ihm Flügel leihen meine Rache.
Und wenn's geschah? — Dann, guter Gott, dann gib,
Daß ich nicht als Tyrann, daß ich als Mensch
Die Schuld bestrafe und die Schuldigen.
Schaff mir ein Pferd! Sonst bist du einverstanden
Und zahlst mit deinem Kopf, wie alle, alle!

Der nächste, der letzte Aufzug aber zeigt, wie Alfons und warum er auf alle Rache verzichtet. Auf den gewaltigen Ausbruch folgt jähe Umkehr. Man muß miterlebt haben, wie Josef Kainz das ganze Stück in einer einzigen großen aufsteigenden Linie emportrug bis zum Ende des vierten Aufzugs und wie er dann den Abstieg im fünften Aufzug einleitete und durchführte. Dann ist einem das Gestaltgesetz der „Jüdin von Toledo" ein für allemal eingeprägt. Und diesem Gesetz ordnet sich auch der Aktschluß unter. Die Schlußworte des ersten und des zweiten Aufzugs, vom König gesprochen, weisen auf die fortschreitende Verstrickung, der er verfällt. Zuerst die Haltung eines Mannes, der an etwas nicht denken will, das ihn doch nicht losläßt. Dann das Spiel mit einem Gedanken, der lockt. Der Ausgang des dritten Aufzugs gehört Rahel. Sie hatte scheinbar bisher mit dem König nur gescherzt; jetzt bekennt sie nach seinem Abgang ihre Liebe zu ihm. Es sind die letzten Worte, die sie auf der Bühne zu sprechen hat. So bezeichnet jeder Aktschluß die Stufe, die im Vorwärtsschreiten der Handlung erreicht ist. Und die Unterschiede in der Stimmung der Ausgänge dienen ihrerseits dazu, den Gang der Ereignisse zu bezeichnen.

Das heißt: Die Tönung der Aufzugsschlüsse tritt bei Grillparzer in den Dienst des Baus der Tragödie. Nun ergibt sich, daß auch Lessing aus gleichem Grunde die Aktschlüsse der „Emilia" abtönt. Neben der persönlichen Neigung des Dichters zu der einen oder zu der andern Art des Aktschlusses, neben der Vorliebe für stürmisch emporführenden oder epigrammatisch spitzen oder gefühlswarmen Ausgang tritt als wesentlich Bestimmendes das Erfordernis des Aufbaus. So drängt Hebbel in den Aktschluß die Hinweise auf die Stufe des Vorgangs, die erstiegen ist, drängt in diese Aktschlüsse, zumal in den letzten des Dramas so viel hinein, daß der Zuschauer genau aufpassen muß, will er das Entscheidende nicht übersehen. Hebbel schlingt vom Schluß des zweiten Teils der „Nibelungen" zum Schluß des dritten ein verknüpfendes Band, das den Aufbau genau bezeichnet, indem er dort vom Kaplan die Wendung „Gedenke dessen, der am Kreuz vergab", hier von Dietrich die Worte „Im Namen dessen, der am Kreuz verblich" sagen läßt. Der Makrokosmos des Dramas spiegelt sich in dem Mikrokosmos der Aktausgänge. Und wie der einzelne Aktschluß entweder zu einem starken Akzent hinaufdrängt oder nach heftiger Erregung Beruhigteres ertönen läßt, so spitzt Hebbel einmal das ganze Stück zu auf den Selbstmord Rhodopens, der dem letzten Vers zugewiesen ist, oder er läßt weihevoll das mächtige Ganze der „Nibelungen" in Dietrichs Worte ausklingen.

Gleiche Kunst übt Shakespeare. Auch Shakespeares Aktschlüsse sind Zeiger an der Uhr des dramatischen Fortgangs, bezeichnen in ihrer Stimmung den erreichten Augenblick. Mit besonderer Vorliebe bringt er im letzten Aktschluß Beruhigendes nach der starken Erregung, die vorangegangen war. So in „Romeo und Julie", in „Hamlet", in „Lear", in „Antonius und Kleopatra". Aber er setzt auch zuletzt starke Akzente auf, in den Worten, mit denen Richmond „Richard III." beschließt, in der Anklage, die sich am Ende des „Othello" gegen Jago richtet.

Shakespeare kennt die Bühne viel zu gut, als daß er dem Aktschlusse, und vor allem dem letzten, noch so viel entscheidenden Gehalt zuwiese wie etwa in „Agnes Bernauer" Hebbel. Wenn das Stück seinem Ende zueilt, aber auch an frühern Aktschlüssen hat das Wort als Ornament mehr zu sagen als der Wortgehalt. Gerade beim Aktschluß liegt alles an der glücklichen Wahl eines Ausdrucks, der sich rasch und ohne Mühe einprägt. Das wissen die geschickten Bühnenbeherrscher. Sie halten durch eine kräftige Gebärde das Interesse des Zuschauers wach, wenn es zu erlahmen beginnt. Und das tut es notwendigerweise am Ende des Stücks. Sudermann hat früh diese gewandten Griffe geübt. Gleichgültig ist, wieweit das bei Sudermann auf eigenen Antrieb oder auf den Rat anderer geschah. Schon Sudermanns Erstling, die „Ehre", setzt als letzten Trumpf auf ein Stück, das immerhin ans Tragische rührt, die überraschten Worte des alten Mühlingk, der eben noch seiner Tochter fluchen wollte und erfahren muß, daß Trast den unerwünschten Schwiegersohn zum Sozius macht: „Aber — Herr Graf, — warum haben Sie das nicht — — —" und die ebenbürtige Antwort des abgehenden Trast: „Ihren geehrten Segen erbitte schriftlich!". Diesem Ende des Stücks, diesem Knalleffekt entspricht gleich der Ausgang des ersten Aufzugs. Trast hat am Vorabend Alma, ohne zu ahnen, daß sie die Schwester seines jungen Freundes Robert sei, unter völlig eindeutigen Umständen kennengelernt. Er erzählt Robert von einem verdorbenen jungen Ding, das er angetroffen hat. Am Schluß des ersten Aufzugs tritt Alma mit einem Teebrett ins Zimmer. Trast fährt zusammen, sie stößt einen Schrei aus. Trast eilt ihr zu Hilfe mit dem Ruf: „Fast gäb' es Scherben." Für sich setzt er hinzu: „Es gibt Scherben." Sie flüstert: „Nichts ausplaudern — Sie." Und mit dem „Beiseite": „Unglücklicher. Wie schaff' ich ihn fort!" schließt Trast den Aufzug.

Das ist eine Art epigrammatisch spannenden Akt- und Stückschlusses, die dem Lustspiel besser taugt als ernster Dramatik. Es ist Situationskomik. Dergleichen macht schon Kotzebue mit unwiderstehlicher Wirkung. Der erste Aufzug der „Deutschen Kleinstädter" stellt am Ende die Frau Oberfloß- und Fischmeisterin, die Frau Stadtakziseschreiberin und die Frau Untersteuereinnehmerin vor eine Tür. Keine will vor der andern das Zimmer verlassen. Der Vorhang fällt. Am Anfang des zweiten Aufzugs stehen die drei Frauen immer noch an der Tür und komplimentieren. Wer lacht da nicht? Zugleich prägt dieser Aktschluß einen neuen Typus. Er greift hinüber in den nächsten Aufzug und steigert die Wirkung, die sich am Aktende einstellt, zielgewiß weiter.

Nicht vom Drama ist hier zu sprechen, sondern ganz allgemein von ungebundener Rede. So wäre auch der Abschluß sei's des Ganzen, sei's eines Abschnitts aus diesem Ganzen vor allem an nichtdichterischer Rede, an sogenannter Prosa zu untersuchen. Ich aber erlaube mir, innerhalb der ungebundenen Rede von dem reinsten, doch auch einseitigsten Gebiet, der Redekunst und der Sprache der Wissenschaft, fortzuschreiten zu der Erzählung. Ihren Numerus habe ich schon oben einbezogen. Die Bedeutung ihrer Schlüsse, etwa der Kapitelschlüsse, ist rascher zu erfassen als die Bedeutung verwandter Formgebilde der sogenannten Prosa. Sie ist sinnfälliger. Dazu kommt, daß man bis vor kurzem an diesen wichtigen Zügen dichterischen Gestaltens gleichgültig vorbeigegangen ist. Vom Numerus allein ist da allerdings nicht die Rede.

Ich weise in meinem Vortrag „Die künstlerische Form des Dichtwerks" (Berlin 1916 S. 24ff.) auf diese Gestaltmöglichkeiten hin. Ausführlicher hatte ich sie erwogen in einem Aufsatz der Internationalen Monatsschrift von 1914 (Sp. 1350ff.). Seit längerer Zeit beschäftigt sich dichtungsgeschichtliche Forschung mit der Technik der Einsätze in der Er-

zählung. Freilich blieb sie stehen bei der Feststellung von Einzelheiten, begnügte sie sich, die verschiedenen Möglichkeiten des Kapiteleinsatzes zu scheiden. Was der Kapiteleinsatz für das Ganze des Romans bedeute, wurde nicht bestimmt. Dann aber scheint man gar nicht an den Schluß des Kapitels gedacht zu haben. Dennoch macht sich die künstlerische Wirkung des Einsatzes weit besser bemerklich, wenn er mit dem Schlusse zusammengehalten wird.

Jean Paul eröffnet die sechste Jobelperiode des „Titan" mit einer langen Auseinandersetzung, die aus dem Rahmen der Erzählung herausfällt. Er klagt humoristisch, daß er für seine Aphorismen keine rechte Unterkunft finde, und druckt dann zehn Stück ab. Endlich geht es mit einem „Nun zur Historie!" zurück zum Roman. Das folgt auf einen Kapitelschluß, in dem ein Landschaftsbild den Vorgang verklärt. Blitz und Donner sind vorbei. Nur noch mit leisem weitem Regen steht das Gewitter über der Erde. Lyrik Klopstocks wie an der bekannten Stelle des „Werther"; auch hier fließen erlösende Tränen. In so hochgespannter Stimmung kann selbst Jean Paul nicht verharren. Er muß herabsteigen. Er springt von der Höhe des Gefühls mit einem Satz ins Kühlverstandesmäßige, ins Ironische. Es geschieht zu Beginn der sechsten Jobelperiode. Er tut das nur, um am Ende des neuen Abschnitts sich wieder zu gesteigerter lyrischer Stimmung erheben zu können. Der Rhythmus der Erzählung geht mithin vom Alltäglichen oder ganz Verstandesmäßigen zu weicher Lyrik empor. Es entspricht dem Wesen Jean Pauls, daß er die Gegensätze sehr weit auseinandertreibt. Jäher Absturz zuerst, dann desto steilerer Aufstieg.

Gottfried Keller läßt in vollem Gegensatz zu Jean Paul den Schluß des Kapitels meist abfallen, setzt im nächsten mit gedämpftem Ton ein. Etwas Enttäuschendes liebt er am Kapitelausgang anzubringen. Das erste Kapitel des „Grünen Heinrich" beginnt streng sachlich: „Mein Vater war ein Bauernsohn aus einem uralten Dorfe . . ."; es schließt mit dem Bericht über die großen Aussichten, die sich der Mutter vor ihrer Heirat eröffnet hatten, und fügt den Satz an: „Aber auch diese Hoffnungen schlugen fehl." Ironischer endet das dritte Kapitel: „Das eigentliche Lieben aber des Feindes in voller Blüte, und solange er uns Schaden zufügt, habe ich nirgends gesehen." Zu Selbstironie steigert sich der Ausgang des dreizehnten Kapitels: „Voll von diesen Ideen und noch voll der durchlebten Freude, die ich so wenig erschöpft hatte als sie mich, fühlte ich mich in der besten Laune und erging mich in unserem Hause in lauten Erzählungen und prahlerischem, barschem Wesen, bis ich durch einige magische Witzkörner, die meine Mutter in die unbescheidene Brandung warf, für einmal zu Ruhe und Schlaf gebracht wurde." Es ist, als legte Keller es auf eine gewollte Zerbrechung der Stimmung an, die er im Kapitel selbst wachgerufen hat. Ohne alle Ironie, aber desto niederdrückender schließt das siebente Kapitel: „Endlich ging er aus, wie ein Licht, dessen letzter Tropfen Öl aufgezehrt ist, schon vergessen von der Welt, und ich, als ein herangewachsener Mensch, war vielleicht der einzige Bekannte früherer Tage, welcher dem zusammengefallenen Restchen Asche zu Grabe folgte." Noch herber klingt das zwölfte Kapitel aus, das von der Lügenzeit und von der Leserfamilie berichtet. Von dem Sohn dieser Familie heißt es: „Ich hatte ihn im Verlaufe der Zeit ganz aus den Augen verloren, während er schon mehrere Male im Gefängnisse gesessen hatte, und dachte eines Tages an nichts weniger als an ihn, da ich einen verkommenen Menschen durch die Häscher dem Zuchthause zuführen sah. In demselben ist er seither gestorben." Das siebente Kapitel des dritten Bandes, „Annas Tod und Begräbnis" überschrieben, bewegt sich herab zu der trockenen Mitteilung: „Der Schieber wurde zugemacht; der Totengräber und sein Gehilfe stiegen herauf und bald war der braune Hügel aufgebaut."

All das gemahnt an den Schluß von Goethes „Werther". Doch feierlicher klingt dieser trotz seiner sachlichen Knappheit. Bei Keller mischt sich gern ein bißchen Humor ein. So auch im Ausklang der ersten Fassung des „Grünen Heinrich": „Es war ein schöner, freundlicher Sommerabend, als man ihn mit Verwunderung und Teilnahme begrub, und es ist auf seinem Grabe ein recht frisches und grünes Gras gewachsen."

Der klassische Fall von Kellers Ausgängen ist der Schluß von „Romeo und Julia auf dem Dorfe" mit seinen verschiedenen Fassungen. Die Erzählung tönt nach dem farbenhellen und sinnlichwarmen Bericht über den letzten Tag des Paares Sali und Vrenchen kalt und düster aus: „Als das Schiff sich der Stadt näherte, glitten im Froste des Herbstmorgens zwei bleiche Gestalten, die sich fest umwanden, von der dunklen Masse herunter in die kalten Fluten." Dann aber steigt Keller noch tiefer herab. Nachdem er den Vorgang in das trübe Licht des Herbstmorgens getaucht, versetzt er ihn auch noch in die kalte, ihm verhaßte Beleuchtung pharisäischer Selbstgerechtigkeit:

„Das Schiff legte sich eine Weile nachher unbeschädigt an eine Brücke und blieb da stehen. Als man später unterhalb der Stadt die Leichen fand und ihre Herkunft ausgemittelt hatte, war in den Zeitungen zu lesen, zwei junge Leute, die Kinder zweier blutarmen zugrunde gegangenen Familien, welche in unversöhnlicher Feindschaft lebten, hätten im Wasser den Tod gesucht, nachdem sie einen ganzen Nachmittag herzlich miteinander getanzt und sich belustigt auf einer Kirchweih. Es sei dies Ereignis vermutlich in Verbindung zu bringen mit einem Heuschiff aus jener Gegend, welches ohne Schiffleute in der Stadt gelandet sei, und man nehme an, die jungen Leute haben das Schiff entwendet, um darauf ihre verzweifelte und gottverlassene Hochzeit zu halten, abermals ein Zeichen von der um sich greifenden Entsittlichung und Verwilderung der Leidenschaften."

In erster Fassung folgen noch zwei Absätze, die in trockener, ganz verstandesmäßiger Weise erwägen, wieweit die Vorwürfe der Entsittlichung und der Verwilderung der Leidenschaften berechtigt, wieweit sie nicht berechtigt sind. Wesentlich hält Keller den selbstgerechten Verurteilern einen wenig schmeichelhaften Spiegel vor. Die beiden Absätze sind jetzt in J. Fränkels kritischer Ausgabe (Wien o. J. 7, 397f.) leicht zugänglich. Als 1870 Heyse um die Erlaubnis bat, die Novelle in den „Deutschen Novellenschatz" aufzunehmen, sprach sich Kellers Brief vom 10. Juni abfällig aus über die „schnöde, prosaisch schnarrende Schlußbetrachtung". Glücklicherweise sei sie aus mehrern Schwanzgelenken zusammengesetzt, die man beliebig abschneiden könne. Er schlug vor, den letzten oder die beiden letzten Absätze zu streichen. Heyse ging weiter und beseitigte auch noch den Absatz, der jetzt abschließt. Keller stimmte zwar zu, doch drei Jahre später nahm er bei der Korrektur der zweiten Auflage den drittletzten, den oben abgedruckten Absatz erster Fassung wieder auf. Es lag ihm zuviel an dem „maliziösen und ironischen" Schlußtrumpf. Und das entsprach durchaus dem Brauche, den er sonst am Ende einer Erzählung oder eines Kapitels übte.

Auch der reife Fontane mied lyrische Kapitelausgänge, verzichtete wie Keller auf Steigerung am Ende. Ironie klingt auch bei Fontane gern durch die letzten Worte eines Kapitels, sie bleibt aber versteckter als bei Keller, schon weil sie sich mit geringerm sittlichen Eifer gegen menschliche Schwächen kehrt, auch wenn sie zu Selbstironie sich zuspitzt. In der Schrift „Die künstlerische Form des Dichtwerks" (S. 26ff.) mustere ich Kapitelausgänge von „Frau Jenny Treibel". Das erste Kapitel beginnt mit einem langen Satz, dessen trockene Sachlichkeit fast knarrt. Mit einem geistvollen Aphorismus, echt fontanisch im Plauderton, schließt es ab. Das fünfte Kapitel endet mit der Abfertigung, die ein eifersüchtig Liebender von einem klugen Mädchen vorgesetzt bekommt. Schärfer tönt das aus. Aber da wie dort dämpft den Ausklang ein Satz, der nachfolgt und, wenig bedeutungsvoll wie er ist, abschwächt.

Am Schluß des achten Kapitels setzt Fontane auf ein ähnlich austönendes Ende noch eine epigrammatische Spitze. Sie birgt leisen Spott gegen die englischen Neigungen der Hamburger Schwiegertochter Frau Jenny Treibels: „Leopold war inzwischen abgestiegen und gab das Pferd einem an der Hintertreppe der Villa wartenden Diener, der es, die Köpenicker Straße hinauf, nach dem elterlichen Fabrikhof und dem dazugehörigen Stallgebäude führte — stableyard, sagte Helene." Spitzer epigrammatisch ist das Ende des zwölften Kapitels. Vorher hat Treibel eine ziemlich scharfe Auseinandersetzung mit seiner Frau. Er kämpft gegen ihre Bourgeoisansichten. Sobald er wieder allein ist, drängt sich ihm die Frage auf, ob sie nicht doch recht hat. „Und konnte es anders sein? Der gute Treibel, er war doch auch seinerseits das Produkt dreier, im Fabrikbetrieb immer reicher gewordenen Generationen und aller guten Geistes- und Herzensanlagen unerachtet . . . — der Bourgeois steckte ihm wie seiner sentimentalen Frau tief im Geblüt." Mit ungetrübtem Humor schließt das letzte Kapitel und der ganze Roman. Frau Witwe Schmolke, die urberlinische, echtfontanische Wirtschafterin, wirft in die Erregung eines Augenblicks ihre Lieblingswendung hinein: „Ja, das hat Schmolke auch immer gesagt."

Thomas Manns „Königliche Hoheit" gibt der trockenen Sachlichkeit der Kapiteleingänge gelegentlich den Ton der Statistik: „Das Land maß achttausend Quadratkilometer und zählte eine Million Einwohner." Oder auch eines Hofberichts: „Des Großherzogs zweiter Sohn trat öffentlich zum erstenmal hervor, als er getauft wurde." „Klaus Heinrich verlebte drei Knabenjahre gemeinsam mit Altersgenossen aus dem Hof- und Landadel der Monarchie in einem Internat." Ebenso trocken und tatsächlich enden die Kapitel: „Das war die Stadt; das war das Land. Das war die Lage." Auch Mann liebt epigrammatisch ironischen Ausklang: „Man fühlte die Hoheit, aber niemand erriet sie."

Umgekehrt sucht Klara Viebig starke Schlußwirkungen. Sie führt zu ihnen empor von Anfängen, die eine ganz tatsächliche Mitteilung bringen. In der Internationalen Monatsschrift (Sp. 1354ff.) zeige ich, wie nur vereinzelt, bloß wenn das Kapitel von etwas ganz Besonderem zu berichten hat, in der „Wacht am Rhein" der Ton des Eingangs sich steigert. Er geht dann in spätern Kapitelanfängen wieder herunter. Im letzten Kapitel erhebt sich der Bericht zu dem weihevollen Ende des Romans, obwohl es schlicht beginnt: „Nicht so rasch als man gedacht, rückten die beliebten Neununddreißiger wieder in ihre Garnison ein." Auch sonst klingt es immer in betonter Weise aus. Da ist mehrfach ein Naturbild, also lyrischer Ausgang. Häufiger erscheinen knappe und kräftige Gebärden, in denen preußische Zucht sich bewährt. Worte, die der preußische Soldat zu seiner Tochter spricht: „Mein Kind, über alles die Ehre!" Oder: „Das ‚Herrraus' der Wache dröhnte ihr noch immer in den Ohren." Oder es wird berichtet, daß der König die Kunstausstellung besucht habe. „Er hatte bei Schulte sogar einen Ankauf befohlen — das Bildchen hieß: ‚Die Rekruten'." Symbolisch spiegelt sich im Weiterschreiten zu solchen Kapitelschlüssen der Grundgedanke des Romans: die Erziehung des Rheinlands zu preußischer Haltung und Kraft. Sie deuten auf die Stufen, die der Roman nach und nach ersteigt.

Ricarda Huch führt Kapitel für Kapitel aus dem Alltäglichen schrittweise hinüber in die Tiefen der Seelen gar nicht alltäglicher Menschen, wenn sie Lebensgefühl von heroischer Prägung in eine verklärte Gegenwart versetzt. In dem Roman „Von den Königen und der Krone" beginnt ein Kapitel ganz sachlich: „Herr Beatus nahm es ohne ein Zeichen der Erbitterung auf, daß Lastari sein Geschäft verlassen und ein eigenes gründen wollte." Wie ein selbstverständliches Ergebnis der Vorgänge des Kapitels steht am Ende: „Die Maielies lächelte

glücklich mit feuchten Augen; es war ihr, als behängte der Überschwang seiner [Laskos] Liebe sie mit Schnüren von Perlen, immer neuen, reicheren, edleren, die sich kühl um ihren Leib legten und ihn allmählich schwer zu Boden zögen." Dem geschäftsmäßig kühlen Eingang steht ein Ende gegenüber, das in das Heimlichste einer Frauenseele hineinleuchtet. Dabei verwehrt herbe Kühle der Sprache jeden Gedanken an eine überstarke Instrumentation. Nur tun sich in dieser gedämpften Sprache Bilder auf von schwerer Farbenpracht, nicht leuchtend und blitzend, sondern wie dumpf lastend in ihrer Vornehmheit. Einmal beginnt sie: „Die Hochzeit fand statt, als die protestantische Kirche vollendet war." Schon zwei Seiten später schließt das Kapitel: „Eine Bangigkeit, wie sie sie in der Brautzeit oft gefühlt hatte, wollte sich ihrer bemächtigen, aber sie zwang das wehe Gefühl nieder und maß den Unglücklichen mit ihren starken leuchtenden Blicken; denn sie hatte den unbewußten Glauben, daß mit ihr der Genius des Lebens sei und gegen die zuckenden Schatten kämpfe, die seine Seele verdunkelten."

Meine Schrift „Ricarda Huch, ein Wort über Kunst des Erzählens" (Leipzig 1916 S. 95), stellt fest, daß seit dem „Leben des Grafen Federigo Confalonieri" und besonders im „Großen Krieg" die Steigerung des einzelnen Kapitels von äußerlich Tatsächlichem zu Offenbarungen des Innern der Menschenseele und zu prunkvoller Bilderpracht nicht mehr anzutreffen ist. Gleichwohl mußte im „Großen Krieg" der Rhythmus des einzelnen Abschnitts kräftig betont werden; sonst käme in der Menge von Kapiteln, die rasch von einem Ende des Kriegsschauplatzes zum andern überspringen und ebenso rasch wieder zurückkehren, das Formbedürfnis Ricarda Huchs nicht zu seinem Recht. Häufig dient ihr jetzt epigrammatische Zuspitzung, also das Mittel, das bei Fontane sich leise andeutet, bei Thomas Mann mehrfach zu bemerken ist. In der Internationalen Monatsschrift (Sp. 1360f.) ist dargelegt, wie das vierte Kapitel des dritten Teils die ironische Schlußspitze vorbereitet. Der gedämpfte Ton des Eingangs klingt weiter in der Unterredung Oxenstiernas und des französischen Gesandten Feuquières, die zu Beginn des Kapitels vorgeführt ist. Vorsichtig und zurückhaltend äußert sich der Schwede, der Franzose höflich bis zur Schmeichelei und in steter Versicherung, wie uneigennützig sein König ans Werk gehe. Der Reihe nach reden dann mit dem Franzosen deutsche Fürsten und ein Abgeordneter der Stadt Nürnberg. Alle wollen Geld von Frankreich erhalten. Die Erzählerin deutet mit keiner Silbe auf das Unwürdige des Vorgangs. Doch am Kapitelschluß sagt Feuquières einem seiner Untergebenen, er habe jetzt ein Trompetensignal herausgefunden, das die deutschen Pferde unfehlbar in die blutigste Schlacht brächte. Er wirft eine Handvoll Goldstücke über den Tisch, daß es klirrt. Der andere bricht in helles Gelächter aus. „‚Diese Tiere scheinen sehr musikalisch zu sein!' sagte er. ‚Das ist eine deutsche Eigenschaft', sagte Feuquières ernsthaft, ‚vermittelst welcher es mir hoffentlich gelingen wird, die Bedürfnisse der Deutschen in Einklang mit den Wünschen unseres Königs zu bringen.'" So schließt das Kapitel. Es fällt durch diesen Ausgang noch einmal ein heller Lichtstrahl auf einen entscheidenden Augenblick des Dreißigjährigen Kriegs. Gustav Adolf ist tot, sein Kanzler bezeugt Klugheit und Vorsicht, aber auch Charakter in der schweren Lage. Frankreich prüft den unsichern Boden, um zu erfahren, ob sein Weizen reift. Die deutschen Stände sind durch den langen Krieg entsittlicht und zögern nicht länger sich der Macht auszuliefern, die ihrer Geldnot ein Ende setzt. All das spiegelt sich in dem Kapitel und wird im Ausgang des Kapitels bildhaft zu einem Epigramm verdichtet.

Die herbe Haltung solcher Kapitelschlüsse fällt in Ricarda Huchs „Großem Krieg" um so schwerer ins Gewicht, weil dieser Roman vermöge seines Aufbaus nahe herankommt an

den Schauerroman der Franzosen. Gleich diesem arbeitet er mit einer ganz außerordentlich großen Menge von verschiedenen Gruppen und Kreisen von Menschen. Das war für Ricarda Huch gegeben durch den Stoff des Dreißigjährigen Kriegs. Der Schauerroman Eugen Sues durchschreitet die verschiedensten Schichten der Gesellschaft. Gesellschaftskritik zu üben gibt er vor. Es entsteht dadurch das Nebeneinander, das von Gutzkow an Stelle des üblichen Nacheinanders dem Roman sogar zum Gesetz gemacht wurde. Tatsächlich spitzt sich alles zu auf jähe Wirkung des Gegensatzes. Aus einer Schicht werden wir plötzlich in eine andere versetzt. Um höchste Spannung herauszuholen, führt der Schauerroman den Vorgang in der einen Schicht zu einem Augenblick peinlichster Ungewißheit, ehe er weiterschreitet zur andern Schicht. Ist ein unheilbares Unglück eingetreten, ist vielleicht ein Mensch tödlich verunglückt? Solche Fragezeichen tun sich am Ende eines Kapitels auf. Im nächsten Kapitel betreten wir einen ganz andern Menschenumkreis. Die Unsicherheit und mit ihr die Spannung bleibt lange Zeit aufrecht. Erst viel später setzt sich die abgebrochene Handlung wieder fort. Natürlich war das Unglück nicht ganz schlimm. Der Totgeglaubte lebt. Nach einiger Zeit aber geht dies erregende Spiel von neuem los. Verwandte Griffe waren auch schon vor Sue dem Schauerroman geläufig.

Der „Große Krieg" hat die jähen Übergänge des Schauerromans von einer Menschenschicht zu einer ganz andern. Er übt nicht die spannungweckenden Griffe, am wenigsten beim Abschließen eines Kapitels. So können die Ausgänge auch nicht den aufstachelnden, erregenden, dumpfen Ton gewinnen, der an dieser Stelle dem Schauerroman eignet, der besonders in der Sonderart des Schauerromans, im Feuilletonroman (das Wort in strengem Sinn genommen), zu tiefer Aufwühlung des Gefühls dient.

Seit dem „Großen Kriege" ist in deutscher Romandichtung ebenso der eine wie der andere Brauch des Schauerromans wieder zu Ehren gelangt. Auf der einen Seite eine Fülle von Menschengruppen, zwischen denen die Erzählung mehr oder minder jäh wechselt. Auf der andern Seite die Neigung, am Kapitelende Augenblicke spannender Ungewißheit anzusetzen. In meiner „Deutschen Dichtung seit Goethes Tod" und auch sonst gedenke ich dieser wiedererwachten Vorliebe für Züge des Schauerromans. Künstler, die sich hohe Ziele stecken, vertreten sie. Auf welche Weise sie solche Formgebärden künstlerisch adeln, kommt hier nicht in Betracht. Sicherlich wird da etwas wiederaufgenommen, das bis vor kurzem von ernstgemeinter Kunst abgelehnt, ja grundsätzlich gemieden wurde.

Auf dem Wege zu dem goethisch gedämpften Ton, der von Keller gesucht, von Fontane, von Ricarda Huch, von Thomas Mann und von ihren besten Zeitgenossen gepflegt wurde, waren zuweilen noch die aufregenden Schlußaugenblicke der Romankapitel zu finden. Gustav Freytag, sonst gewiß auch bemüht, das Überbewegte des Schauerromans zu meiden und dessen übermäßige Spannung abzudämpfen, schließt in dem gutbürgerlich unabenteuerlichen Roman „Soll und Haben" immer noch Abschnitte mit Augenblicken von starker Erregtheit und demgemäß mit starken Wortklängen. Ein dumpfes Fortissimo ertönt. Der Tod Bernhard Ehrenthals im siebenten Abschnitt des dritten Buchs wird durch verschiedenste Mittel zu starkerregender Wirkung hinaufgetrieben. Schreckliches und Vernichtendes begibt sich und umrahmt das Ende Bernhards, der in Unfrieden von seinem Vater scheidet. Die letzten Worte des Kapitels lauten: „Als der Vater am Bett seines Sohnes niederfiel, hob sich noch einmal eine weiße Hand drohend in die Höh, dann sank ein toter Leib zurück. Bernhard fuhr nach der Sonne." Etwas gemildert ist am Ende des sechsten Abschnitts des letzten Buchs der Ausklang des Berichts von Veitel Itzigs Tod. Zuerst bietet Freytag wohl die Schreckmittel des

Unheimlichen auf, um dieses Ende eines Schurken besonders kräftig in Szene zu setzen. „Noch ein Taumeln, ein lauter Schrei, der kurze Kampf eines Ertrinkenden, und alles war vorüber. Der Strom rollte dahin und führte den Körper eines Leblosen mit sich." Das ist die letzte Steigerung des Berichts. Dann jedoch empfindet Freytag selbst das Bedürfnis, auf lauteste Töne beruhigtere folgen zu lassen. In gelassenerm Ton erzählt er, wie es am Rand des Flusses lebendig wird. „Der Zuruf suchender Menschen wurde gehört, und vom Fuß der Treppe watete ein Mann längs dem Ufer und rief hinauf: ‚Er ist fortgetrieben, bevor ich ihn erreichen konnte, morgen wird er am Wehr zu finden sein.'"

Dämpfung also nach jäher Bewegtheit. Aber selbst das wäre um 1900 in einer künstlerisch gedachten Erzählung kaum noch möglich gewesen. Man empfand weit ruhigere Kapitelausklänge noch wie etwas Übertriebenes. J. C. Heer gestattet sich bescheideneren Aufwand, freilich beträchtliche Kraftgebärden am Ende der Kapitel seines „Königs der Bernina", fußend auf dem Pathos der Erzählung, die dem Engadin einen Heros schenken will, „gewaltig wie ein Held der Vorzeit, wie der lebendig gewordene Fels des Gebirges". Da heißt es etwa: „Auf weiten heimlichen Wegen, durch menschenverlassene Täler, über öde Grate treibt Sigismund Gruber die herbstlichen Berge dahin in die Einsamkeit des Palügletschers. — Und die Geschicke erfüllen sich." Oder: „Die Seinen hassen ihn, den Übergewaltigen, den keine Tat der Milde schmückt. Soll ihn aber sein Volk nie lieben lernen? — ihn, den einst eine Cilgia Premont geliebt hat?" Feinfühlige Ohren fanden das damals zu stark instrumentiert.

Heute gestattet sich ein Erzähler wie Jakob Wassermann wieder die unheimlich spannenden Kapitelschlüsse, bricht etwa in dem Abschnitt „Inquisition" seines „Christian Wahnschaffe" am Kapitelschluß in einem Augenblick starker Spannung und ängstlicher Erwartung den Bericht über einen der erzählten Vorgänge mehrfach ab und springt im nächsten Kapitel zu einer andern Gruppe von Menschen seines Romans über und zu dem Vorgang, der sich in dieser Gruppe vollzieht, um erst nach längerer Pause wieder da anzuknüpfen, wo er abgebrochen hatte. Oder ein Dichter, der auf die künstlerische Gestaltung einen ganz besondern Wert legt, Albrecht Schaeffer, läßt in seinem Roman „Helianth" am Ende des siebenten Buchs die Möglichkeit offen, daß der Held tot sei. Der Kapitelschluß wird in gesteigerter Sprache vorgetragen; es ist der Fiebertraum eines Schwererkrankten, es könnte auch der letzte Bewußtseinsinhalt eines Sterbenden sein. Daß Georg weiterlebt, wird viel später mitgeteilt. Der Schluß des siebenten Buches lautet:

„Da funkelten Sterne ... Drei, fünf, viele unzählbare standen in der Nacht und funkelten unablässig. Weiter oben am Himmel jedoch waren keine, und Georg wunderte sich, daß die Sterne nur noch unten waren. Ihre kleinen Feuer loderten, andre blinzelten nur leise, aber sie waren alle seltsam in Bewegung und funkelten ohne Unterlaß. Er sah wieder nach oben, ob dort noch immer keine seien, legte den Kopf in den Nacken, verspürte augenblicks einen knallenden Schlag und starken Schmerz am Hinterkopf und lag am Boden. Vor seinen Augen zuckte und sprang das Sterngewimmel aufgelöst durcheinander, nach einer Weile wurde es wieder ruhiger, jedoch eine wahnsinnige, tödliche Angst wälzte sich zermalmend über seine Brust; er glaubte zu sterben, alles wurde weich und schwarz um ihn her, die Augen fielen ihm zu, aber unverändert noch lange Zeit blieben im Dunkel ihm Sterne sichtbar, sich verlierend in eiskalte Finsternis, funkelnd und glitzernd unablässig."

Dieser auch sprachlich hochgesteigerte Ausgang schließt eins der inhaltreichsten und meistbewegten Bücher des Romans ab. Wortkunst gibt da ihr Letztes her, um eine machtvolle Schlußwirkung zu erzielen. Der Vergleich mit verwandten Erscheinungen am Schlusse größerer Werke der Musik liegt nahe. Zugleich bezeichnet der gehobene Ausgang wuchtig den erreichten Augenblick und Abschnitt des Romanvorgangs, hat also tektonische Bedeutung.

Ricarda Huch kennt in ihrem „Großen Krieg" solche Kapitelschlüsse nicht und noch weniger solche gesteigerte Sprache. Ganz am Ende ihrer Dichterlaufbahn (seit Jahren veröffentlicht sie ja nichts Dichterisches mehr) ging sie in dem Gerichtsroman „Der Fall Deruga" nahe heran an ein Lieblingsgebiet aufregender Erzählung. Ein geheimnisvoller Mord enthüllt sich langsam. Das erwirkt starke äußere Spannung. Aber die Sprache des Romans bleibt auch diesmal viel gedämpfter als die Wortgebung der angeführten Stelle aus dem „Helianth" Schaeffers, noch am Ende eines Kapitels. Auch die Ausklänge des Romans „Von den Königen und der Krone" finden hier nichts Verwandtes, obwohl die Inhalte beider Erzählungen etwas Gemeinsames haben.

Nur einmal bringt in eine ihrer Erzählungen Ricarda Huch gehobene Töne von solchem Schwung, daß sie von ihrer Umgebung abstechen: im ersten Band des Romans von Garibaldi, in der „Verteidigung Roms". Diese Töne erklingen hymnisch-rhetorisch in dem ganz lyrischen Eingang. Sie verstummen, sobald der eigentliche Bericht beginnt. Nur zweimal geht es wieder empor zu hymnischen Klängen. In der ersten Hälfte des Buchs, wenn unversehens in gehobener Sprache Garibaldis Truppen angerufen werden als das „Heer des Frühlings" und farbenfrohe Worte die Liebe des Frühlings zu seinem Heere künden. In der zweiten Hälfte, wenn wie ein Trauersang die ernste und feierliche Rede an die zerstörende Sonne in den Bericht eingefügt wird. In meiner Schrift über Ricarda Huch (S. 81 ff.) suche ich den künstlerischen Sinn dieser ungewöhnlichen Ornamente zu deuten. Sie bezeichnen symbolisch Aufstieg und Abstieg. Mitten zwischen beide setzt Ricarda Huch noch ein drittes symbolisches Ornament: wie der Tod nach der Schlacht von Velletri das nächtliche Fest der Offiziere Garibaldis bewacht. Unheimliches, Übernatürliches tritt da unvermittelt in die Erzählung hinein. Das ist wie ein Höhepunkt. Und triptychisch gliedern sich diesem Höhepunkt auf beiden Seiten die Rede an den Frühling und die Rede an die Sonne an.

Der Numerus dieser Ornamente, zumal der beiden Anreden ist verschieden von dem Numerus des übrigen Buchs. Die Abtönung dient hier Zwecken des Aufbaus der Erzählung. Aber auch sonst gewinnt in der Klausel eines Kapitels der Numerus nicht nur einen besondern, von dem Vorhergehenden abweichenden Ton, nicht bloß wandelt sich innerhalb eines einzigen Kapitels allmählich der Numerus. Nein, in solcher Wandlung spiegelt sich auch der Aufbau eines ganzen Romans. Ähnlich wie der Aktschluß wird der Kapitelschluß zu einem Mittel der Tektonik.

X. TEKTONIK VON DICHTUNG.

A. HÖHERE MATHEMATIK DER GESTALT.

Die hier dargelegten verschiedenen Möglichkeiten des Kapitelschlusses sind zum Teil schlechthin bedingt durch die Wahl und die Anordnung des Stoffes. Dann durch den Gehalt, der in das einzelne Kapitel und in dessen Ausgang gelegt wird. Am stärksten macht sich aber der Griff der Gestaltung fühlbar. Tatsächlich entscheidet der Numerus. An seinem Rhythmus liegt es, ob der Schluß wie eine Steigerung oder wie ein Abfallen klingt. Die Wortwahl, in ihr aber vor allem der hörbare Wert der Worte, der Klang also, spielt mit. Dann die rasch oder langsam aufeinanderfolgenden Pausen. Der erregende Schluß hat andern Numerus als der abschwächende, der ironische andern als der dumpf aufwühlende. Es bewährt sich die Bedeutung, die für den Numerus dessen Ausgang hat, die Klausel.

Alle diese mehr oder minder gegensätzlichen Möglichkeiten des Numerus und seiner Klausel zu scheiden, fehlt es zunächst an Begriffen. Norden spricht vom Barock des Tacitus. Verglichen mit Tacitus erscheint Cicero, auch Cäsar wie der Träger eines beruhigtern und strengern Formgefühls von ausgeglichenerem Ebenmaß. Wir sind gewohnt, Barock in solchem Sinn der klassischen Antike oder auch deren formverwandter Nachfolge, der Renaissance, entgegenzustellen. Nur daß, wer in Tacitus den Träger eines barocken Numerus erkennt, neben solchem knappen, wortsparenden Barock ein Barock von entgegengesetzter Prägung zulassen muß. Denkt nicht sogar die Mehrzahl, wenn sie vom Barock der Wortgebung redet, an Häufung, an Schwulst, an ein Zuviel der aufgewendeten Worte? Ist — um ein recht bezeichnendes Beispiel zu bringen — nicht Heinrich Anselm von Ziglers „Asiatische Banise" unzweideutiges Barock? Ganz anders als Tacitus klingt etwa gleich der Eingang des Romans, das Selbstgespräch des Prinzen Balacin von Ava:

„Blitz, Donner und Hagel, als die rächenden Werkzeuge des gerechten Himmels, zerschmettere den Pracht deiner goldbedeckten Türme, und die Rache der Götter verzehre alle Besitzer der Stadt, welche den Untergang des königlichen Hauses befördert, oder nicht solchen nach äußerstem Vermögen, auch mit Darsetzung ihres Blutes, gebührend verhindert haben. Wollten die Götter, es könnten meine Augen zu donnerschwangern Wolken, und diese meine Tränen zu grausamen Sündfluten werden! Ich wollte mit tausend Keulen, als ein Feuerwerk rechtmäßigen Zorns, nach dem Herzen des vermaledeiten Bluthundes werfen, und dessen gewiß nicht verfehlen. Ja, es sollte alsobald dieser Tyranne, samt seinem götter- und menschenverhaßten Anhange, überschwemmet und hingerissen werden: daß nichts, als ein verächtliches Andenken überbliebe . . ."

Für solche Unterschiede im Stil ungebundener Rede fehlen uns vorläufig allgemeingültige Bezeichnungen. Die ungebundene Rede ist da um nichts schlechter dran als die gebundene. Da sich die Erforschung von Werken der Dichtkunst seit langem gar nicht bemüht hat, eindeutige Bezeichnungen zu erbringen, sieht, wer jetzt gegensätzliche Stile des Wortausdrucks feststellen will, sich genötigt, Alterbrachtes mehr oder minder eilig zu nutzen. Der geistreiche früh dahingegangene F. N. von Hellingrath verwertete in seiner gedankenvollen Münchner Dissertation von 1910 „Pindarübertragungen von Hölderlin, Prolegomena

zu einer Erstausgabe" bei der Charakteristik sowohl von Pindars wie von Hölderlins Wortausdruck die Begriffe, die für die drei verschiedenen „Harmonien" der Redekunst Dionys von Halikarnaß verwendet (vgl. oben S. 191). Hellingrath stellte der „harmonia austera" Pindars wie Hölderlins die „harmonia glaphyra" gegenüber. Auch Klopstock und mit einzelnen seiner Schöpfungen Goethe teilte er der „harmonia austera" zu. Er bemerkte zugleich, daß Goethe die einzige Ode Pindars, die er übertrug (sie wird Pindar nur zugeschrieben, dürfte nicht von ihm verfaßt sein), in die „harmonia eukratos" umgedichtet habe. Was „harmonia eukratos" ist, sagte Hellingrath nicht. Er setzte Kenntnis des Begriffs bei seinen Lesern voraus. Dankenswerter wäre gewesen, wenn er über das Wesen und über die Geschichte dieser Begriffe Näheres mitgeteilt hätte. Seine eigenen Darlegungen hätten dann an Genauigkeit und an Brauchbarkeit gewonnen.

Franz Dornseiff konnte inzwischen feststellen, daß Hellingrath den drei Stilbegriffen überhaupt einen Sinn gab, den sie bei Dionys nicht hatten. In seiner Basler Dissertation „Pindars Stil" (Berlin 1921 S. 86) spricht Dornseiff von einer glücklichen Umdeutung, die durch Hellingrath der „austera harmonia" erstanden sei; bei Dionys bedeute sie tatsächlich nur ein Fortschreiten von Buchstabe zu Buchstabe.

Hellingrath selbst (S. 4f.) bestimmt den Gegensatz von „harter" und „glatter" Fügung, wie bei ihm die „harmonia austera" und „glaphyra" heißen, in förderlicher Weise: Es erscheinen bei der glatten Fügung einfache und schmiegsame, bei der harten erstaunlichere Satzgefüge: Anakoluthe, bald prädikatlos hingestellte Worte, in deren Kürze ein Satz zusammengedrängt ist, bald weitgespannte Perioden, die zwei-, dreimal neu einsetzen und dann noch überraschend abbrechen, nur niemals die widerstandslose Folge des logischen Zusammenhangs, stets voll jähen Wechsels in der Konstruktion und im Widerstreit mit den Perioden der Metrik. „So von schwerem Wort zu schwerem Wort reißt diese Dichtart den Hörer, läßt ihn nie zu sich kommen, nie im eignen Sinn etwas verstehen, vorstellen, fühlen: von Wort zu Wort muß er dem Strome folgen, und dieser Wirbel der schweren stoßenden Massen in seinem verwirrenden oder festlich klaren Schwunge ist ihr Wesen und ihr Kunstcharakter. Und wenn bei glatter Fügung der Hörer zunächst von einer Vorstellung erfüllt war, so sehr, daß im äußersten Falle er das Wort selbst noch kaum erfaßt, so erfüllt ihn hier so sehr das Tönende und Prangende des Wortes, daß er im äußersten Falle dessen Bedeutung und was damit zusammenhängt, kaum noch erfaßt."

Hellingrath machte sofort Schule mit seinem Begriff der harten Fügung. Friedrich Sieburgs Arbeit „Die Grade der lyrischen Formung" (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 14, 356ff.) wendet (S. 367ff.) ihn an. Ein Beweis, wie dringlich solche Grundbegriffe benötigt werden. Auch Dornseiff nutzt das Wort.

Hellingraths Scheidung ist mit Rutz' Mitteln nicht erbracht worden. Sie geht auch hinaus über ältere Versuche, Legato und Stakkato oder Moll und Dur in der Sprachmelodie zu trennen (vgl. K. Luick, Germanisch-romanische Monatsschrift 2, 14ff., besonders S. 24). Denn sie will die künstlerische Bedeutung des Gegensatzes erfassen. Eher nähert sich den Zielen Hellingraths, was von H. Nohl (Stil und Weltanschauung, Jena 1920 S. 106; vgl. oben S. 101 f.) über das „Gespannte, Eindringliche und Schwerblütige, dem fließenden Rhythmus Widerstrebende" des Typus gesagt wird, den, über Rutz hinausschreitend und mehrfach von Rutz abweichend, Nohl als dritten bezeichnet. Doch dürfte Hellingrath nicht daran gedacht haben, schlechthin typische Gegensätze von Dichtern aufzudecken, vielmehr bloß künsterische Unterschiede von Dichtungen.

Hellingrath bewies durch die Verwertung der drei Harmonien des Dionysius, wie arm wir sind an Begriffen, wichtige Unterschiede des Ausdrucks zu benennen. Er selbst hatte

wirklich Wertvolles zu sagen über künstlerische Merkmale von Hölderlins Wortgebung, über das, was Hölderlin mit Pindar und mit Klopstock verknüpft, was ihn zugleich von vielen andern unterscheidet. Worte aus dem Umkreis deutscher Ästhetik fehlten ihm, auch weil, wenn von solchen Zügen des Kunstwerks zu reden war, bloß eine Fülle impressionistisch gedachter mehr oder minder glücklicher Ausdrücke aufgeboten worden war. Impressionistische Ausdrücke können das Gemeinte sehr lebendig versinnlichen, allein ihr Mangel ist, daß sie einmal wohl von einem einzigen gebraucht werden können, nicht aber ein für allemal als wissenschaftliche Begriffe gelten dürfen, also nicht für einen andern verwertbar sind. Sie beharren im Zustand persönlichster Wortwahl.

Persönlich vom Standpunkt des Subjekts, das sich über seine Eindrücke ausspricht, persönlich vom Standpunkt des Objekts, das diese Eindrücke erweckt. Grundsatz des Impressionismus war ja, dem Einmaligen gerecht zu werden, das Einmalige im Wesen eines Kunstwerks und von dessen Eindrücken zu Worten werden zu lassen, die abermals bloß einmal gebraucht werden konnten, ja durften. Alle Rubrizierung galt für überholt, die das einzelne in einen Kreis gedanklich erbrachter Merkmalsgruppen des Kunstwerks einordnete. Impressionisten warfen gern den wissenschaftlichen Vertretern der Kunsterforschung vor, daß sie sich begnügen, den Künstler und sein Werk in eine Rubrik hineinzustellen, und daß damit beide für sie erledigt seien. Schüchtern beinahe und meines Zieles noch lange nicht so bewußt wie heute, damals auch noch nicht geschützt durch eine neue Weltanschauung, die dem Impressionismus erfolgreich Krieg ansagt, wagte ich 1914 im Kunstwart (2. Juliheft S. 82ff.) ein paar Worte zugunsten der „ästhetischen Rubriken". An Belegen aus Schriften Felix Poppenbergs und Alfred Kerrs zeigte ich, wie auch der Impressionismus nicht ohne Ordnungsbegriffe auskomme, daß er — entgegen seinem Hauptgrundsatz — weit weniger auf gedanklich Erbrachtes verzichte, als er meine. Ich fragte damals, ob Kerr, wenn er d'Annunzio zu einem Raffer, nicht zu einem Schaffer stemple, nicht sage, was auch durch bewährte Worte der alten Ästhetik bezeichnet werden könnte. Heute spräche man in diesem Fall von dem Gegensatz des Entdeckers und des Erfinders, ohne — wie oben zu zeigen war — gerade wesentlich über längsterbrachte Feststellung dieses Gegensatzes hinauszukommen. Zugegeben sei, daß Kerr mehr meint als den Unterschied des Entdeckers und des Erfinders.

Überhaupt denke ich nicht, dachte auch damals nicht daran, den Wert impressionistischer Schilderung von Kunstwerken zu unterschätzen. Sie wirkt neu und unverbraucht, darum frisch und belebend, weil sie, um alte Bezeichnungen zu meiden, nicht das Nächstliegende nutzt, sondern das Entfernte. Wenn Poppenberg von neuer Glasbläserkunst sprach, verwertete er nur ganz wenig Ausdrücke der Glasbläserei. Er redete von schwertspitzigen Halmen, von sichelförmigen Ranken, von wunderbarer Delikatesse der Biegung, von Linienschmiegsamkeit, die klingt und singt. All das gehört andern Gebieten an als der Glasmachertechnik. Ebenso erscheint bei Kerr, wenn er von Dramen spricht, nur ganz selten Bezeichnung technischer Eigenheiten, die seit Jahrhunderten oder sogar seit Jahrtausenden geläufig ist. Fraglich bleibt bloß, ob auf solchem Wege wirklich immer sich mehr und besseres ergibt als bei Verwertung der alten Ordnungsbegriffe. Wo sich nicht mehr ergibt, wo in der impressionistischen Absicht, die eigensten und geheimsten Züge des Kunstwerks zu erfühlen und zu Worten werden zu lassen, zuletzt nur altgewohnte Bezeichnungen mehr oder minder willkürlich durch ungewohnte ersetzt werden, da läuft es hinaus bloß auf Erschwerung des Verständnisses, auf Einschränkung der Mitteilbarkeit und Nutzbarkeit gefundener Ergebnisse. Gerade weil heute der Mangel an allgemeinverständlichen und allgemein verwertbaren Grund-

begriffen für Benennung der Merkmale des Kunstwerks so fühlbar geworden ist, enthüllt sich das Unzureichende solcher impressionistischen Charakterisierungsmittel, die nur für einen einzelnen Fall gelten und gelten wollen.

Gundolf gebietet in seinem ältern Werk über Shakespeare noch über eine verblüffende Fülle impressionistischer Bezeichnungen. In dem jüngern „Goethe" ist das anders geworden. Oben (S. 34) sind Stellen aus dem Buch über Shakespeare angeführt, die erkennen lassen, welche Menge von sinnverwandten Worten er aufbietet, um den Unterschied von Shakespeares Sprache und von dem Deutsch sei's Luthers oder Wielands oder Herders zu kennzeichnen. Dem Gefühl wird da viel gegeben. Nur schwer indes lassen sich diese zahllosen Eindrucksbezeichnungen dienstbar machen einer Wissenschaft, die mit eindeutigen Ordnungsbegriffen arbeiten will. Und sind etwa die vielen Begriffe „Dumpfes, Nebelhaftes, Umrißloses, Schwebendes, Unbestimmtes", die hier gebraucht werden für das Volkstümliche, wie es in Herder sich spiegelte, nicht samt und sonders nur Ausdrücke für eine einzige Kategorie künstlerischen Gestaltens, die eindeutiger mit einem einzigen Wort wiederzugeben wäre? Der Überreichtum macht den arm, dem wirklich daran liegt, eine Sprache für Erörterung der Merkmale des Kunstwerks zu finden, d. h. Grundbegriffe von dauernder Verwertbarkeit.

Schon die Beschreibung der Sprache des jungen Goethe wird bei Gundolf (vgl. oben S. 34) begrifflich schärfer, zielt auf klarere Sonderung, als impressionistische Sprachmittel sie gewähren können. Wenn Gundolf etwa (S. 63) als das Neue der Leipziger Lieder Goethes „die Vermischung von verschiedenen Sphären der Sinnlichkeit, durch Attribute und Komposita" bezeichnet. Verhüllter Tritt, Silberschauer, tagverschlossene Höhlen, nächtige Vögel, süßter Weihrauch erscheinen als Belege. Wie sich das seit Straßburg steigert, zeigt Gundolf (S. 102 ff.) zum Teil durch Vergleich mit Shakespeare. Er belegt durch Beispiele, wie Goethe in der Beseelung der körperlichen, in der Versinnlichung der geistigen Dinge von Shakespeare gelernt hat. Er erblickt das Neue, das von Goethe in solche Verknüpfung von Geistigkeit und Sinnlichkeit gebracht wird, in der Tatsache, daß Goethes Epitheta nicht bloß Eigenschaften, sondern Tätigkeiten, Aktion oder Funktion bezeichnen. Das bestätigt die Grundbeobachtung, die von Gundolf (S. 100f.) an Goethes Jugendlyrik gemacht wird. Lyrik vor Goethe, ein Psalm, ein gutes Volkslied, ein Sonett Shakespeares, eine Ode Klopstocks führen ein ruhiges Sein vor. Seelische Bewegung geht über in ein festes ruhendes Sinnbild der Welt. Goethes Gedichte „geben die Welt selbst als ein Schwingen, als ein Atmen, als ein Reifen oder Welken, als Drängen, Schwellen, Wirken, Weben, Quellen, Fließen, Streben . . ., kurz als unfaßbar Reges, immer in Bewegung Begriffenes". Folge ist, daß die Worte Goethes die Distanz zwischen Symbol und Erregung, die bei aller frühern Lyrik besteht, aufheben und uns die Bewegung selbst suggerieren, durch die Goethe schwingt. „Sie bezeichnen nicht nur mehr oder minder glücklich den Zustand, sie sind er selbst, sie sind selbst die Süße, die Dichte, die Sehnsucht." „Hier singt die bewegte Welt, das Drängen und Schwingen selbst unmittelbar sich in deutsche Sprache um . . . — und das banale Wort, ‚die Natur selbst singt aus Goethe' bekommt so einen prägnanten Sinn. Niemals vorher ist die geheime Bewegung der Dinge und die Seele des Dichters so untrennbar Sprache geworden."

(Was in diesen Sätzen noch wie Verwertung impressionistischer Beschreibungsmittel erscheinen könnte, ist keineswegs bloßer Versuch, Eindrücke in neugefundene Wörter umzusetzen. Gundolf selbst bemerkt ausdrücklich, daß er in der Reihe Schwingen, Atmen und so fort bis Streben Lieblingswörter des jungen Goethe vorführt, die durch Goethe erst ihre poetische Fülle gewonnen haben.)

An diese Beobachtungen Gundolfs habe ich schon mehrfach angeknüpft, um von ihnen zu lernen, zugleich um sie zu überholen. Der Aufsatz, der jetzt mit der Überschrift „Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik" in der zweiten Auflage meines Aufsatzbandes „Vom Geistesleben" steht, erläutert zunächst an Beispielen den Gegensatz einer Lyrik, die das Erlebnis aus größerer Entfernung betrachtet, und der Lyrik Goethes, die den gegenwärtigen Augenblick in Worte umsetzt. Dann aber suche ich (S. 100) an dem Lied „Auf dem See" zu zeigen, wie im Ganzen eines Gedichts von Goethe dies Aussprechen des gegenwärtigen Augenblicks zu Worten und zu Versen wird. „Es ist, als ob während der Niederschrift der Zusammenhang des Gedichts erst entstünde." In dem Aufsatz „Zeitform im lyrischen Gedicht" (in den „Funden und Forschungen", der Festschrift für Julius Wahle, Leipzig 1921, S. 204ff.; vgl. oben S. 55), gehe ich auf diesem Wege weiter und stelle fest, das Lied erwecke den Eindruck, als wäre die Stimmung, die am Schluß herrscht, noch nicht von Goethe erreicht, wenn er die ersten Verse aufzeichnet. Nicht nur der Inhalt des letzten, auch des zweiten Absatzes ist noch Zukunft, wenn das Lied beginnt.

In den drei Absätzen des Lieds folgen aufeinander: in Ausrufform frohes Bekennen des Genusses, den die Natur schenkt; dann spricht Goethe sich selbst an, in einem Augenblick der Trübung, die solchem ungebundenen Genießen durch das Aufsteigen der Erinnerung an einst besessenes Glück ersteht, setzt sich aber sofort durch kräftigen Willensentschluß hinweg über die Störung und ruft aus ein befreiendes „Weg, du Traum! so gold du bist: hier auch Lieb' und Leben ist". Den Abschluß bildet eine Schilderung der umgebenden Landschaft; in vertieftem Sinn offenbart jetzt die Natur ihren Zauber, ein weiter Schritt trennt solches Naturgefühl von der Stimmung des Eingangs. Geistig emporgestiegen ist auf diesem Wege das Ich des Gedichts. Diese Wandlung wird in dem ganzen Gedicht niemals als dessen Inhalt ausgesprochen. Sie muß erraten werden aus den vielartigen Spiegelungen, die den einzelnen Augenblicken, die den verschiedenen Stufen der Gemütsstimmung des Ichs erstehen und sich mehr durch kunstvolle Abtönung des Ausdrucks und seiner Mittel als durch unmittelbare Bezeichnung kenntlich machen. Zu den Mitteln der Abtönung zählt besonders der Rhythmus.

Mit diesen Worten such' ich in den „Funden und Forschungen" das künstlerische Geheimnis des Lieds auszusprechen. Die geheime Bewegung der Dinge und der Seele des Dichters werden untrennbar Sprache, indem Goethe in einem Augenblick der Gegenwart einsetzt und von diesem zu Augenblicken fortgeht, die noch in der Zukunft lagen, als der Augenblick, mit dem das Lied beginnt, Gegenwart war. Indem er vollends alle diese Augenblicke in der grammatischen Kategorie der Gegenwart vorführt. Was in diesem Nacheinander von gegenwärtigen Augenblicken sich abspielt, wird nicht als Vorgang erzählt, sondern die Inhalte des Vorgangs sprechen sich selbst aus.

Ziel meines Beitrags zu den „Funden und Forschungen" ist, die Bedeutung des Unterschieds der Zeitformen für die Lyrik zu prüfen. Sprachlehre stelle ich dabei in den Dienst der Ergründung dichterischer Ausdrucksmöglichkeiten. Zu allem, was oben (S. 39ff.) gesagt werden konnte über die Mittel, durch Betrachtung der Sprache Wesentliches der Dichtung zu erfassen, tritt in meinem Versuch etwas Neuartiges, freilich von andern, etwa von Scherer, Geahntes hinzu. Das Lied „Auf dem See" ist nicht bloß schlechthin ein lyrisches Gedicht in Gegenwartsform; und durchaus ist das nicht geschichtliches Präsens. Das Lied unterscheidet sich von dem üblichen Gedicht in Gegenwartsform durch den einen Zug, nicht bloß einen einzigen Augenblick vorzuführen, sondern ein Nacheinander von Augenblicken. Wie sich das in Goethes Jugendlyrik vorbereitet, wie es sich weiterbildet, ist dort angedeutet. Denn

natürlich ist, „Auf dem See" nicht das einzige Lied Goethes in solcher Form. Und seither sind viele andere Liederdichter diesen Weg gegangen.

In aller Kürze möchte ich andeuten, wie der künstlerische Griff von Goethes Lied „Auf dem See" sich kurz vorher in deutscher Lyrik ankündigt, wie indes das Entscheidende von Goethe geleistet wird. Wer schlechthin sagte, Goethe trage als erster eine Lyrik, die ein Nacheinander vorführt, in Gegenwartsform vor, muß (wie mir Herbert Lewandowski nahelegt) den Einwand gewärtigen, daß auch Klopstocks „Frühlingsfeier" Vorgang bringt und den gegenwärtigen Augenblick, vielmehr eine Reihe solcher Augenblicke im Präsens darstellt.

Der Eingang der „Frühlingsfeier" wirkt allerdings wie der Anfang eines Gedichts, das nur religiöse Betrachtung anstellen will. Solchen Gedichten die Form der Gegenwart zu geben, ist ganz selbstverständlich. Allein unversehens mischen sich in diese gottpreisende Lyrik Andeutungen eines Vorgangs, und zwar eines Vorgangs, der sich fortschreitend im Gedicht spiegelt, ganz wie in Goethes Lied. Wenn es heißt: „Ich bin herausgegangen, anzubeten, und ich weine?" oder „Ergeuß von neuem du, mein Auge, Freudentränen!", so bleibt das immer noch in geistlicher Lyrik nichts Ungewöhnliches. Doch mit Strophe 14 beginnt Klopstock von dem Gewitter zu berichten, das heranzieht:

> Aber jetzt werden sie [die Lüfte] still, kaum atmen sie.
> Die Morgensonne wird schwül;
> Wolken strömen herauf . . .

Und Zug um Zug deuten die folgenden Strophen auf die einzelnen Stufen im Gewittervorgang. Bis endlich die vorletzte Strophe erzählt:

> Ach, schon rauscht, schon rauscht
> Himmel und Erde vom gnädigen Regen.
> Nun ist — wie dürstete sie — die Erd' erquickt,
> Und der Himmel der Segensfüll' entlastet.

Ganz wie Goethes Lied wahrt hier die „Frühlingsfeier" den Brauch des dramatischen Selbstgesprächs. Was als Vorgang miterlebt wird, stellt sich in Gegenwartsform der Reihe nach ein. Allerdings mischen sich zwischen die Verse, die solcher Aufgabe dienen, andere, die bloß betrachten. In einem stimmen „Auf dem See" und „Frühlingsfeier" indes überein. Naturvorgang, Landschaftliches im Nacheinander besteht da wie dort. Verwandt ist Klopstocks spätere Ode „Der Eislauf", sie nutzt indes, wo sie Vorgang andeutet, nicht das Selbstgespräch, sondern die Ansprache eines Du. Solchen Schritt zum Dialog hatte Lyrik längst getan.

Landschaftsdichtung bereitet die Gestaltung der „Frühlingsfeier" vor. Chr. E. von Kleists „Frühling" schildert — ganz wie Hallers „Alpen" oder andere Landschaftsdichtung — im Präsens Einzelheit nach Einzelheit des Landschaftsbildes, also Ruhendes. Um mehr Bewegung in solche Schilderung zu bringen, tut Kleist gelegentlich, als erlebe er mitten im Schildern einen Augenblicksvorgang, als überrasche ihn ein Begebnis. Und sofort ist die Gestalt des Selbstgesprächs da. Vers 327 ff. (in erster Fassung; in zweiter Vers 276 ff.) lautet:

> Allein was kollert und girrt mir hier zur Seiten vom Eichstamm,
> Der halb vermodert und zweiglos von keinem Geflügel bewohnt wird?
> Täuscht mich der Einbildung Spiel? Sieh, plötzlich flattert ein Täubchen
> Aus dem Astloch empor mit wandelbarem Gefieder . . .

Noch einen Schritt weiter geht Kleist im „Lob der Gottheit" und kommt unmittelbar an Klopstock heran. Mitten in gottpreisender Betrachtung setzt mit einem „Schaut, der Mittag wird verfinstert . . ." dramatisch wohl nicht monologartige Darstellung, sondern Ansprache ein, die etwas unmittelbar Gegenwärtiges und zwar ein Nacheinander vorführt, gleichfalls den Vorgang eines Gewitters. Wiederum zielt es auf belebende Wirkung. Kleists Gedicht erschien 1758. Im nächsten Jahr entstand die „Frühlingsfeier".

Allein gerade die enge Verwandtschaft von Kleists Verfahren mit Klopstocks Vorgehen zeigt, was Goethe noch zu leisten hatte. Alle Betrachtung wirft er beiseite. Nichts bleibt übrig von dem Bedürfnis, in bloße Betrachtung etwas Lebendigeres einzuschieben. Und wirkt etwa Goethes Lied wie Naturschilderung? In Natureindrücke drängt sich ein andersgeartetes Gefühl. Es wird überwunden. Und wieder kann die Natur sich auswirken. Weder die Größe Gottes noch die der Natur soll nachgewiesen werden. Sondern ein

Seelenvorgang wird unmittelbar miterlebt, gerade weil er nicht geschildert ist, sondern nur in Natureindrücken sich spiegelt.

Ausdrücklich bemerke ich, daß in keinem dieser Gedichte das besteht, was von E. Lorck als „erlebte Rede" bezeichnet wird. Lorck meint in seiner Schrift „Die ‚erlebte Rede', eine sprachliche Untersuchung" (Heidelberg 1921) Fälle der Erzählung, wie sie etwa bei Lafontaine erscheinen:

Enfin, n'en pouvant plus d'effort et de douleur,
Il met bas son fagot, il songe à son malheur.
Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde?
En est-il un plus pauvre en la machine ronde?

Oder bei Balzac: „Lousteau s'était déjà posé devant ses intimes comme un homme important: sa vie allait enfin avoir un sens, le hasard l'avait choyé, il devenait sous peu de jours propriétaire d'un charmant petit hotel rue Saint-Lazare . . ."

Es ist, als hörte der Erzähler seine Personen reden. Zugleich hat diese erlebte Rede nichts zu tun mit der indirekten Rede. Nicht nur fehlen die Anführungsverben, von denen indirekte Rede abhängig ist. Sondern Zeitwortformen erscheinen, die mindestens in deutscher indirekter Rede unmöglich wären. Lorck erblickt (S. 14) in solcher erlebten Rede ein Mittel, die dramatische Erzählungsweise voll zu verwirklichen. Allein nur der Anschein eines Selbstgesprächs wird erweckt, die grammatische Gestalt eines Selbstgesprächs indes nicht festgehalten. Gedichte von der Art der „Frühlingsfeier" hingegen wahren die Gestalt des Selbstgesprächs. Ihnen entspricht in neuerer Dichtung nicht die erlebte Rede, sondern der stille Monolog. Wesentlich stimmt der stille Monolog mit den Gedichten, die hier in Betracht kamen, überein in dem Nacheinander der Augenblicke, die wie Gegenwart erlebt und berichtet werden, und zwar von einem Ich.

Die „Frühlingsfeier" erweist überdies, daß Klopstock nicht — wie Gundolf sagt (vgl. oben S. 237) — im Gegensatz zu Goethe immer ein ruhiges Sein vorführe. Auch sie gibt die Welt als etwas in Bewegung Begriffenes wieder. Schon war (S. 34) zu bemerken, daß manches, was nach Gundolf die Wortkunst des jungen Goethe erbringt, tatsächlich bereits bei Klopstock anzutreffen ist. Gerade eine Sprache des Werdens, der Bewegung, der Entwicklung besteht schon bei Klopstock. An anderer Stelle (S. 61) gibt Gundolf das ja selbst zu.

Leo Spitzer zeigt jetzt in dem Aufsatz „Über zeitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik" (Die neueren Sprachen 1923 31, 241 ff.), wieweit französische Lyriker des 19. Jahrhunderts an Goethes Lyrik des Werdens mit verwandten Mitteln herankommen. Er spricht von „evokativem Präsens". Wichtig ist besonders, wie mit Klopstocks „Frühlingsfeier" sich Lamartines „Méditations", also gleichfalls religiöse Naturbetrachtung, in der Verwendung des evokativen Präsens enge berühren.

Ziel meiner Darlegungen ist zugleich, von der bloßen Erfassung einer neuartigen Sprache, deren Wesen durch Gundolf bestimmt wird, weiterzugehen zur Ergründung der neuen Gestalt, die dem einzelnen lyrischen Kunstwerk dank solcher neuartigen Sprache ersteht. Gestalt nehme ich hier im strengsten Sinn des Worts, wie es oben (S. 178) umgrenzt ist. Abermals will ich von einer niederern Mathematik der Formerfassung emporsteigen zu einer höhern. Oder um ein anderes Bild zu nutzen: Gundolf verharrt, wo der Erforscher der Malerei steht, der bloß die Wahl der Farben ins Auge faßt. Er tut nicht den Schritt zu der Beantwortung der Frage, wie diese Farben in einem einzelnen Gemälde oder auch in mehrern verwandten sich anordnen, wie durch ihre Verteilung im Rahmen des Bilds ein Ganzes von irgendwelcher Gesetzlichkeit sich gestaltet. Gewiß hat es hohen Wert, die neuen Farben zu erkennen und zu bestimmen, die seiner Kunst ein schöpferischer Maler zuführt. Gerade im Zeitalter des Impressionismus drängte sich die Bedeutung solcher Erschließung neuer Farben besonders stark auf. Das ganze Problem der Freilichtmalerei fällt in den Umkreis der Farbenwahl hinein. Doch selbst impressionistische Maler blieben da nicht stehen, sondern drangen vor zu dem Problem, wie Farben im Bilde verteilt und zueinander in Gegensatz gestellt werden sollen.

Um so dringlicher wird es einem neuen Zeitalter, das den Impressionismus überwunden hat, sich, auch wo Kunst nur zu betrachten ist, nicht mit bloßer Bestimmung der Farben-

wahl zu begnügen, also auch nicht mit bloßer Bestimmung des Neuen der Sprache und ihrer Wortwahl. Reicht das doch nicht einmal an die Festsetzung des Numerus heran. Numerus verrät immer noch mehr von der Gestalt eines Werks der Wortkunst. Er gestattet, weitere Strecken von Wortverbindungen zu überblicken. Er bleibt nicht beim einzelnen, er zeigt die Verbindung von Einzelheiten zu einem größern Ganzen.

Merkwürdig, wie selbst ein Forscher von Hellingraths Feinsinn die „harmonia austera" Pindars oder Hölderlins nur an kleinen Satz- und Versbröckchen aufzeigt. Erst Dornseiff schritt fort zu größern Gebilden und kam dadurch zu schönen Gewinnen für die Ergründung der Gestalt von Pindars Oden. Dank ihm läßt sich auch besser als bisher erkennen, was an den sogenannten pindarisierenden Sängen des jungen Goethe pindarisch ist, und zwar nicht dem Inhalt, sondern der Gestalt nach.

Der drittletzte wie der vorletzte Absatz von „Wanderers Sturmlied" nutzt den Kunstgriff eines Aufbaus, der weithin spannt und nur ganz zuletzt der Spannung den Ruhepunkt gibt. In solcher Gestalt ruft Goethe zuerst Anakreon an, dann Theokrit. Hier genüge einer der beiden ähnlichgebauten Absätze:

Nicht im Pappelwald
An des Sibaris Strand
In dem hohen Gebürg nicht
Dessen Stirn die
Allmächtige Sonne beglänzt
Faßtest du ihn
Den Bienensingenden
Honiglallenden
Freundlichwinckenden
Theokrit.

Das entscheidende Wort, der Name Theokrits, ist an den Schluß eines Satzes gedrängt, der nicht weniger als elf Verse umfaßt. Ebenso erscheint Anakreon in dem vorletzten Vers eines Satzes von acht Zeilen.

Dornseiff zeigt (S. 107f.), ohne freilich auf Goethe hinzuweisen, daß Pindar Verwandtes gern übt. Pindar nennt den Namen eines Helden mit Vorliebe ganz zuletzt. Vorher gibt er in einem langen Satz dessen Taten, dann wie einen letzten Trumpf den berühmten Namen. Freilich übernimmt Goethe nicht auch noch den Griff Pindars, diesen aufgesparten Namen zum Anfang einer neuen Strophe zu machen. Als Belege erscheinen bei Dornseiff: Isthmische Ode 6, 30. 35. 40. 62. Dann Pythische Ode 12, 17; 9, 17; 11, 22. Endlich Olympische Ode 10, 30; 13, 17; 6, 9; 9, 75. Mein Aufsatz „Wege der Wortkunst" in der Festschrift für Karl Voßler „Idealistische Neuphilologie" (Heidelberg 1922 S. 33ff., besonders S. 42ff.) verweilt des längern bei solchen Berührungen Goethes mit Pindar und vertritt die Ansicht, die ich auch hier verfechte, daß vom Wort zu größern Ganzen fortgeschritten werden muß, wenn anders wirklich Ersprießliches erbracht sein will über das Wesen künstlerischer Wortgestaltung. Auch nicht bei syntaktischen Beobachtungen bleibe man stehen. Es gilt vielmehr, das künstlerisch Wirksame des Baus, sei's ganzer Gedichte, sei's einzelner ihrer größern Teile, zu bestimmen. Bogenbauten erscheinen da (bei Goethe wie bei Pindar), die den künstlerischen Eindruck so überstark bestimmen, daß sie beachtet und nicht bloß mit dem unzulänglichen Wort „weitgespannte Periode" abgetan werden dürfen.

Oder bedeuten die weitgespannten Perioden der späten Hymnen Hölderlins nicht ein verwandtes, kunstvoll hemmendes Vorbereiten, das dann um so erlösender die entscheidenden

Worte wirken läßt? Der kraftvoll zurückgedrängte Wasserstrahl schießt endlich um so höher empor. So in der Hymne „Der Rhein" (Vers 64ff.):

Denn, wo die Ufer zuerst
An die Seite ihm schleichen, die krummen,
Und, durstig umwindend ihn,
Den Unbedachten, zu ziehn
Und wohl zu behüten begehren
Im eignen Zahne, lachend
Zerreißt er die Schlangen und stürzt
Mit der Beut', und, wenn in der Eil'
Ein Größerer ihn nicht zähmt,
Ihn wachsen läßt, wie der Blitz muß er
Die Erde spalten, und wie Bezauberte fliehn
Die Wälder ihm nach und zusammensinkend die Berge.

Wie da alles sich zuspitzt zuerst auf „lachend zerreißt er die Schlangen" und dann noch dank einer neuen Hemmung viel stärker auf „wie der Blitz muß er die Erde spalten". Noch besser zeigt diese Art des Baus die Hymne „Germanien" (Vers 42ff.):

Und der Adler, der vom Indus kommt,
Und über des Parnassos
Beschneite Gipfel fliegt, hoch über den Opferhügeln
Italias, und frohe Beute sucht
Dem Vater, nicht wie sonst, geübter im Fluge
Der Alte, jauchzend überschwingt er
Zuletzt die Alpen und sieht die vielgearteten Länder.

Hier gewinnt durch die vorangehenden Hemmungen das „jauchzend überschwingt er" eine um so kräftiger emportragende Wucht. Als letzte stärkste Hemmung schiebt Hölderlin die Parenthese „nicht wie sonst, geübter im Fluge der Alte" ein; die Parenthese hemmt noch überdies durch den Wechsel des Kasus. Nicht wird „dem Vater" eine Apposition von gleichem Kasus angefügt, sondern dieser Dativ erhält zur Erläuterung den absoluten Nominativ „der Alte", das Attribut aber „nicht wie sonst, geübter im Fluge" tritt vor das Substantiv, zu dem es gehört. Das gemahnt an Pindars Hinauszögern des entscheidenden Namens.

Ganz jedoch nach Pindars Brauch baut Hölderlin zuletzt in Gedichten, die gewiß durch solche Baukunst schwerverständlich werden, aber doch nicht so sehr, daß die logische Linie sich verdunkelt und sie deshalb immer noch in Ausgaben von Hölderlins Lyrik fehlen müßten. Etwa „Die Propheten" (ich sperre das Subjekt):

Noch aber hat andre
bei sich der Vater.
Denn über den Alpen
— weil an den Adler
sich halten müssen, damit sie nicht
mit eigenem Sinne zornig deuten,
die Dichter — wohnen über dem Fluge
des Vogels, um den Thron
des Gottes der Freude
und decken den Abgrund
ihm zu, die, gelbem Feuer gleich, in reißender Zeit
sind über Stirnen der Männer,
die Prophetischen. Denen möchten
es neiden, weil die Furcht
sie lieben, götterlose Schatten der Hölle.

Verwandte weite Bogen sind im Eingang von „Wanderers Sturmlied" aufgerichtet. Es sind die ersten vier Absätze, zwei von je neun, zwei von je fünf Versen (in ursprünglicher Fassung), jeder eine einzige Periode, jeder einsetzend: „Wen" oder „Den du nicht verlässest Genius". Die Voraussendung des Relativsatzes gibt diesen weiten Bogen eine noch jähere Spannung. Klopstock ist freilich noch kühner in solchen Bogenbauten. Denn Goethe beschränkt den vorausgesandten Relativsatz hier auf den einen Vers, läßt dann gleich den Hauptsatz folgen: „Den du nicht verlässest Genius, wirst ihn heben übern Schlammpfad. . ." Den „Lehrling der Griechen" von 1747 beginnt Klopstock mit einer Periode von sechzehn Versen, deren erste neun den vorausgeschickten Relativsatz bilden, während die letzten sieben den Hauptsatz bringen. Ähnlich wie „Wanderers Sturmlied" beginnt die Ode:

Wen des Genius Blick, als er geboren ward,
Mit einweihendem Lächeln sah,

fügt dann, die Eingangsformel wiederholend, an:

Wen, als Knaben, ihr einst Smintheus Anakreons
Fabelhafte Gespielinnen,
Dichtrische Tauben, umflogt . . .

führt in den nächsten Versen den Vordersatz zu Ende und eröffnet den Nachsatz endlich mit: „Den ruft, stolz auf den Lorbeerkranz . . . der Eroberer in das eiserne Feld umsonst." Den Rest der Periode bildet abermals ein Relativsatz, der dem Wort „Feld" nähere Bestimmung gibt. Das dürfte wetteifern wollen mit des Horaz Ode (4, 3) „Quem tu, Melpomene, semel . . ."; aber Horaz benötigt für die ganze Periode nur fünf Verse und das erste Wort des sechsten. Der beginnende Relativsatz ist schon am Ende des zweiten Verses abgeschlossen. Der weite Bogen am Eingang der Ode, die als älteste den Oden Klopstocks vorangeht, wird noch übertrumpft durch den Anfang der Ode „An Fanny". Siebenmal erscheint in fünf Strophen das „Wenn" des Vordersatzes; die sechste Strophe bringt endlich den Nachsatz.

Schiller folgt dem Brauch Klopstocks, indem er kurz vor dem Ende der Dichtung „Das Geheimnis der Reminiszenz. An Laura" fünf fünfzeilige Strophen zu einer Periode macht, vier davon dem Vordersatz zuteilt, die fünfte dem Nachsatz. Diesmal beginnt es nicht mit „Wer" oder „Der" oder „Wen", überhaupt nicht mit einem Relativsatz, sondern mit „Wenn". Hölderlin reiht sein Gedicht „Griechenland. An Gotthold Stäudlin" diesem Versuch Schillers an, setzt indes den weiten Bogen wie Klopstock und Goethe an den Anfang. Wie Schiller erbaut er den Bogen aus einem Bedingungssatz. „Hätt' ich dich im Schatten der Platanen" fängt er an, aber nach einer ganzen Reihe von Relativsätzen, die zu „Platanen" gehören, nimmt er anaphorisch den Eingang nochmals auf: „Hätt' ich da, Geliebter, dich gefunden, wie vor Jahren dieses Herz dich fand". Und nachdem er mit diesen beiden Versen die zweite der achtzeiligen Strophen des Gedichts geendet, beginnt er im ersten Vers der dritten den Nachsatz: „Ach! wie anders hätt' ich dich umschlungen!" und führt ihn durch bis ans Ende der dritten Strophe.

Es ist wichtig, daß Hölderlin solche kühne Bauten schon in gereimten Strophen brachte, ehe er an den freien Rhythmen seiner Hymnen eine willkommene Stütze für sie fand. Auch die antike Strophe kommt ihnen entgegen. Hölderlin geht indes im allgemeinen nur die gewohnten Wege des Horaz, wenn er mehrere vierzeilige antike Strophen zu einer einzigen Periode verkettet. Wo immer die antike Strophe gebraucht oder wie von Klopstock weitergestaltet wird, drängen die breit hingelagerten Perioden sich von selbst auf. So bei Platen. Und auch Platen nähert sich den hier geschilderten weiten Bogenspannungen, sobald er mit

dem Vordersatz der Periode nicht nur beginnt, ihn auch spannungweckend lange Zeit allein bestehen läßt, um erst dann, fast erlösend, den Nachsatz folgen zu lassen.

Das ist ja die eigentümliche Wirkung solcher Bogenbauten auf unser Gefühl. Schon im Eingang von „Wanderers Sturmlied", noch mehr in den Absätzen, die sich an Anakreon und Theokrit richten, dann in den ersten Versen des „Lehrlings der Griechen", in der langen Periode der Lauraode, in den drei ersten Strophen von Hölderlins „Griechenland", in den angeführten Versen aus Hölderlins Spätzeit wird zuerst durch Hemmung raschern Abflusses etwas Bedrängendes, Lastendes aufgeschichtet. Wenn dann endlich solche Stauung sich löst, wenn der gehemmte Strom mit gesteigerter Wucht durchbricht, wirkt das wie eine Befreiung, wie eine Entladung. Jäher und plötzlicher ist diese Wirkung, je länger sie hinausgezögert wird.

Goethe wagt sich nur selten an solche Wirkungen. Seinem Gefühl entsprach ruhigerer und gleichmäßigerer Abfluß. „Wanderers Sturmlied" ist ja vollends bewußte Übersteigerung, ist fast Parodie. Der Schluß, dessen Ironie sich gegen das Ich des Gedichts wendet, verrät unzweideutig, daß dieses Ich sich zu einer Verstiegenheit hinreißen läßt, die nicht mit Goethes eigentlichem Wesen übereinstimmt. Überhaupt sind die pindarisierenden Gedichte Goethes, auch „An Schwager Kronos", Ausnahmen in seiner lyrischen und rhythmischen Ausdrucksweise. Im Alter kommt er gelegentlich zu diesen Stauungen zurück (vgl. die Festschrift für Voßler S. 48ff.). Gelegentlich sind sie auch bei ihm bedingt durch den Wunsch, antiker Wortgebung sich anzuschließen. Nicht immer. Wo bei Goethe im Sinn Hellingraths „harmonia austera" herrscht, ist meist Anschluß an antike Wortstellung der Anlaß. Auch das Bruchstück „Pandora" ist durch diesen Anlaß zu der ungewohnten, ihm eigenen Wortgestalt gelangt.

Gundolf erfühlt den entscheidenden Zug der Wortkunst des Bruchstücks (S. 600f.) sehr gut. Ihn leitet Goethes eigener Ausspruch über „Pandora", alles sei wie ineinander gekeilt. „Man merkt die Freude des langsamen Einpressens und Heraustreibens, das Vergnügen an Fülle und Überfülle, mit dem Goethe hier eine eigene Verstechnik und sogar Grammatik übt, um in den kleinsten Raum ein Maximum von Bildern, Wendungen, Lehren, selbst Worten zu drängen. In der Pandora waltet eine artistische Wollust des Bosselns, des Hereintreibens und Heraustreibens, des Zwängens und Drängens." (Diesmal läßt Gundolf seinem Bedürfnis nach einer Überfülle sinnverwandter Worte, die impressionistisch den Eindruck festhalten sollen, freie Bahn.) Sehr gut trennt Gundolf auch die Wortgebung der „Pandora" von dem Stil der pindarisierenden Jugendlyrik Goethes. In der „Pandora" ist nach Gundolf Ursprung der kühnen Grammatik ein bewußtes Bedürfnis des Zusammenbiegens, der Umklammerung, der Raumausnutzung, der größtmöglichen Verdichtung und Füllung; in der Jugenddichtung das Zusammenballen getrennter Sphären, das Niederreißen der bloß logischen Brücken und Scheidewände, die Spannung, die Überspannung, die Mischungs- und Sprengungslust eines überfüllten Gemüts. Dort eine Spannung von außen nach innen, hier eine Spannung von innen nach außen. Dort langsame, bewußte, mit handwerklichem Nachdruck, mit raffiniertem Tastgefühl und geschärftem Blick für gedrungene Einzelform arbeitende Zierkunst, die eine „sprachliche Forcierung und Farcierung" zeitigt, der intellektuelle und gar nicht rauschhafte Wille, jede Spanne Vers aufs knappste zu nutzen, hier zugleich gesteigerter und gestauter dithyrambischer Überschwang. Als Beleg für das Harte und Schnörkelige, das aus solcher Bosselei sich ergab, erscheint u. a. das Verspaar der „Pandora": „In Flechten glänzend schmiegte sich der Wunderwuchs, der freigegeben, schlangengleich die Ferse schlug."

Die Gegensätze, die an dieser Stelle Gundolf entwickelt, werden klarer und erfaßbarer als bei ihm selbst allen sein, die meine eben vorgebrachten Beobachtungen kennen und

die daher wissen, wie in den pindarisierenden Jugenddichtungen der Überschwang gesteigert und gestaut wird, aber auch plötzlich den Damm einreißt. Merkwürdig, wie Gundolf hier einmal Züge höherer Mathematik der Form ahnend andeutet, dennoch indes verzichtet, auch nur eine längere Versfolge der „Pandora" neben die Versfolgen der Jugenddichtung zu legen, die ich oben durch ein paar bezeichnende Beispiele versinnliche und in ihrem Wesen zu bestimmen suche. Selbst in den Reden des Phileros fehlen die kühngespannten Bogen vom Eingang und vom Schluß des „Sturmlieds". Niemals wird der Hauptsatz oder das Wort, das den Sinn einer längern Wortreihe ergibt, an ein spätes Ende hinausgeschoben, weit hinter eine Fülle von Appositionen oder Relativ- oder Bedingungssätzen, die eine drängende Spannung wecken, die das endliche Erscheinen des entscheidenden Worts wie eine Erlösung begrüßen lassen. Kein unbekanntes X wird nur ganz zuletzt durch eine feste Größe ersetzt, sondern von festen Größen wird ausgegangen und, wenn eine längere Periode zugelassen ist, nur diesen festen Größen eine Reihe von Bestimmungen angefügt, die eine entbehrliche Erweiterung bedeuten, aber nichts Entscheidendes zu verraten haben. So in Phileros anapästischen Jubelrufen:

Alle blinken die Sterne mit zitterndem Schein,
Alle laden zu Freuden der Liebe mich ein,
Zu suchen, zu wandeln den duftigen Gang,
Wo gestern die Liebste mir wandelt' und sang,
Wo sie stand, wo sie saß, wo mit blühenden Bogen
Beblümete Himmel sich über uns zogen,
Und um uns und an uns so drängend und voll
Die Erde von nickenden Blumen erquoll.

Gundolf bleibt auch diesmal beim Wort stehen, wenn er die Mittel nennt, mit denen Goethe die verdichtenden oder steigernden grammatischen Funktionen überspannt: die vielen Partizipia der Gegenwart, die in ein Wort einen Nebensatz zusammendrängen, die vielen Superlative, die ohne Raumerweiterung die Gewichtigkeit eines Adjektivs hinauftreiben, die gedrungenen Komposita (Hämmerchortanz, Ruhmal, finsterfüßig usw.), die auf ein Wort mehrere Anschauungen laden.

Feinfühlig werden Züge der künstlerischen Gestalt von Gundolf bestimmt, aber nur, was an kleinsten Einzelheiten dieser Gestalt sich erkennen läßt. Abermals ist nur die Farbenwahl, nicht die tektonische Behandlung der Farben berücksichtigt. Allerdings geht angesichts der „Pandora" — fast möchte ich sagen: ausnahmsweise — Gundolf mit einem raschen Schritte von solchen Einzelheiten zu dem Wesen der ganzen Gestaltung, will er mit einer kühnen Verknüpfung das Geheimnis des künstlerischen Aufbaus entziffern. Er nennt den ausgeführten Teil der „Pandora" das Bruchstück eines maskenzugartigen Ganzen (S. 587). Was für den alternden Goethe Maskenzüge bedeuteten, daß der Maskenzug als dramatische Gattung im zweiten Teil des „Faust" zur Weltdichtung erhöht, in den „Wanderjahren" zur Erzählung umgeartet ist, sagt Gundolf (S. 586) überdies.

Als vor Jahren Max Herrmann in seiner Arbeit „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" (Berlin 1900) das „Ursymbol" dieses Jugendscherzes in einem Guckkasten oder Raritätenkasten zu finden glaubte, scheint er der Wahrheit näher gekommen zu sein, als wenn Gundolf „Pandora", ja doch wohl den ganzen zweiten Teil des „Faust" auf die Form des Maskenzuges zurückführt. Wie die Gestalten eines Guckkastens ziehen die Personen des „Jahrmarktsfestes" an uns vorbei, freilich wie lebendig gewordene Guckkastenfiguren, die reden können und daher den eintönig erklärenden Guckkastenmann entbehrlich machen. Goethe hat oft genug Welt und Bühne mit einem Guckkasten verglichen, daß ihm zugetraut werden darf, was von Herrmann vermutet wird. Der sogenannte Revuetypus der Bühnendichtung gewinnt im „Jahrmarktsfest" einen be-

sonderen Zug. Das eingelegte kleine Drama von Esther und Haman unterliegt natürlich nicht diesem Formgesetz.

Dem Revuetypus gehört auch der Maskenzug nicht bloß bei Goethe, auch lange vorher schon an. Sein Wesen ist, daß einzelne Gestalten oder auch ganze Gruppen von Gestalten der Reihe nach auftreten, ihr Wesen und ihren Sinn zu erkennen geben und wieder abgehen, ohne daß eine dramatische Verknüpfung zwischen ihnen sich ergäbe. Gestalten wie Gruppen haben eine repräsentative Bedeutung, sie sind als einzelne Persönlichkeit oder als Vertreter eines Menschentypus oder als Verkörperung eines Begriffes (also als allegorische Erscheinungen) dem Beschauer wichtig.

Auf dem Wege zu solchen Darstellungen ist schon das „Jahrmarktsfest", ist letzten Endes schon jeder Raritätenkastenmann, der — wie Zedlers Universallexikon (30, Sp. 891) erklärt — „diese oder jene alte oder neue Geschichte im kleinen und durch dazu verfertigtes Puppenwerk, so gezogen werden kann," vorstellt. Nur daß vielleicht die Geschichten, die in diesen kindlich einfachen Vorläufern des Kinos vorgeführt wurden, ebenso wie das Kino selbst mehr Vorgang und weniger bloße Selbstdarstellung waren als die Maskenzüge.

Das „Jahrmarktsfest" gibt wenig Vorgang. Noch weniger Vorgang im dramatischen Sinn bieten, nahe verwandt Goethes Maskenzügen, die beiden Massenszenen, die zur Ergänzung des „Fragments" dem ersten Teil des „Faust" eingefügt wurden: im Osterspaziergang und in der Walpurgisnacht. Hier wie dort ein Nacheinander repräsentativer Gestalten, durch die hindurch Faust mit seinem Begleiter sich bewegt. Im „Intermezzo" der Walpurgisnacht steigert sich noch der Charakter des Maskenzugs, weil die repräsentativen Gestalten hier allein das Wort haben, mithin jede Verknüpfung mit Gestalten der Fausthandlung ausgeschlossen ist. Die klassische Walpurgisnacht vergrößert das Bild, das in den beiden Massenauftritten des ersten Teils geboten wird. In dem Mummenschanz des ersten Aufzugs vom zweiten Teil verwertet Goethe am unmittelbarsten die Technik alter Maskenzüge wie seiner eigenen. Diesmal müssen selbst Faust und Mephisto sich den Gesetzen des Maskenzugs unterwerfen.

Aufgabe der Forschung wäre, und zwar eine sehr reizvolle und dankbare, zu untersuchen, wie Goethe in diesen verschiedenen Auftritten des „Faust" die Gestalten und Träger der Fausthandlung in das mehr oder minder maskenzugartige Nacheinander verwebt und dadurch den Fortgang der Handlung fördert. Wie im Osterspaziergang das Zusammentreffen mit der Menge Faust zu Bekenntnissen drängt, die ihn in Mephistos Arme führen. Wie in der romantischen Walpurgisnacht gerade der Tanz auf dem Brocken in Faust die Erinnerung an Gretchen erweckt. Wie als letzte Gruppe des Mummenschanzes Plutus-Faust mit Geiz-Mephisto und mit dem Knaben Lenker den Papiergeldschwindel vorbereitet, der dem bedrängten Kaiser Hilfe zu schaffen scheint; Geld hat ihm Faust jetzt gebracht, nun soll Faust ihn amüsieren, und so wird Faust selbst zu Helena geführt. Am kunstvollsten ist die Verknüpfung in der klassischen Walpurgisnacht. Durch die langen Reihen der Gestalten und Gruppen antikmythologischen Gepräges ziehen Faust, Mephisto und Homunkulus jeder seines eigenen Wegs. Faust und Mephisto finden Möglichkeiten, im nächsten Aufzug vor eine verlebendigte Helena zu treten. Faust steigt, von Manto belehrt, in die Unterwelt, um Helena heraufzuholen. Mephisto entdeckt die Maske, in der er, der Teufel aus dem Norden, der Griechin Helena sich zeigen kann, ohne ihr ganz fremd und unbegreiflich zu sein, zugleich ohne sein inneres Wesen aufgeben zu müssen. Homunkulus entsteht, indem er zerschellt, und schlägt, indem er sich flammend ins Meer ergießt, durch das feurige Wunder eine Brücke zum Liebesfest, das im nächsten Aufzug Faust und Helena feiern, schlägt sie, wenn nicht für den Verstand, so doch für das Gefühl.

Je tiefer man eindringt in das Wesen dieser Verknüpfungen von Fausthandlung und Maskenzugtechnik, desto schärfer scheidet sich die eigentliche Gestalt eines Maskenzugs, wie Goethe sie besonders in den beiden großen Maskenzügen zum 30. Januar 1810 und zum 18. Dezember 1818 durchführt, von den Maskenauftritten des „Faust". So sehr auch in „Faust" manche nur ganz maskenzugmäßig ihr Wesen auszusprechen haben, das Gespräch gewinnt doch — selbst in dem Mummenschanz, mindestens am Ende — einen dramatischern Zug, d. h. einen Zug von stärkerm Handlungsgehalt. Die Gespräche der Maskenzüge reichen nicht von ferne heran an die Unterredung Mephistos mit den Phorkyaden, noch weniger an die Worte, die mit Chiron Faust wechselt.

Immerhin darf ich Gundolf zugeben, daß eine Beziehung zwischen „Faust" und den Maskenzügen Goethes vorhanden ist. Nur scheint mir, als ob diese Beziehung sich bloß auf einzelne Abschnitte des „Faust" beschränke, des ersten Teils allerdings ebenso wie des zweiten.

Von dem, was mit den Maskenzügen „Faust" verknüpft, treffe ich nichts in „Pandora" an. Sie läßt nicht aus bühnengemäßer Revue einen Vorgang erstehen, sondern ist selbst durchaus dramatischer Vorgang, in dem Bruchstück der Ausführung wie in dem Plan des unausgeführten Teils. Eine Handlung geht drama-

tisch Schritt für Schritt vorwärts. Klar sondern sich die Stufen des Vorgangs innerhalb des Bruchstücks. Sie verbinden sich zu einem geschlossenen Ganzen. Es sind vier. Die beiden ersten Stufen exponieren gegensätzlich den Grundgegensatz der „Pandora", den Gegensatz von Epimetheus und Prometheus. Die dritte Stufe trägt schon zu Beginn tragische Erregtheit, führt in mehr oder minder starker Bewegung die fünf Hauptgestalten vor, bringt Epimetheus und Prometheus zusammen auf die Bühne, läßt auch Elpore, Epimeleia und Phileros auftreten. Die vierte Stufe gehört Prometheus und Eos. Sie bezeichnet zugleich deutlich genug, wieweit der Vorgang schon an dieser Stelle vorgeschritten ist.

Wichtig ist besonders die dritte Stufe, der eigentlich tragisch bewegte Vorgang. Epimetheus, durch Elpore bestärkt in seinem sehnsuchtsvollen Hoffen auf Pandoras Wiederkunft, muß unversehens seine andre Tochter gegen Phileros' mordlustige Eifersucht schützen. Er kann's nicht leisten. Prometheus muß helfen. Dann enthüllt Epimetheus dem Bruder das langgehegte Geheimnis seiner Liebe zu Pandora und des Glücks und Unglücks, das ihm diese Liebe gebracht hat. Dreimal steigt das Bekenntnis empor zu liedförmigem Ausdruck höchster Liebesleidenschaft. Prometheus möchte wie ein Überlegener dem Bruder Trost und Ruhe bieten. Zur Tat ruft er auf; denn einen Brand erblickt er. Da eilt mit neuer Unglücksbotschaft Epimeleia herbei: Phileros hat sich ins Meer gestürzt. Von jäher Erregung geht es weiter zu Epimetheus' Liebesklage, von da wieder zu jäher Erregung. Umrahmt ist, was von Pandora Epimetheus berichtet, ist das Bekenntnis eines Gemütsmenschen melancholisch schweren Blutes, eines Nachdenkers, der entschwundenem Glück nachsinnt, von den stürmischen Ausbrüchen der Leidenschaft des Phileros und von deren zerstörenden Auswirkungen.

Auf vierter Stufe steigt Prometheus von der Höhe herunter, die er, scheinbar der berufene Retter, bisher eingenommen hatte. Was er anordnet, um dem Unheil zu begegnen, ist zwecklos. Eos berichtet ihm, daß Phileros aus eigener Kraft sich gerettet hat und nun mit Epimeleia versöhnt ist. Himmlisches Geschenk wird, was Prometheus durch seine Tat schaffen wollte, aber auch er zu hoffen nicht gewagt hatte. Und so darf Eos ihn an seine Grenzen erinnern:

Was zu wünschen ist, ihr unten fühlt es;
Was zu geben sei, die wissen's droben.
Groß beginnet ihr Titanen; aber leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen,
Ist der Götter Werk; die laßt gewähren.

In diesem gedrängten Nacheinander von stark erregten Geschehnissen zeigt sich nichts aus dem Umkreis der Maskenzüge Goethes. Da ist viel zu viel dramatische Handlung im innern wie doch auch im äußern Sinn, da wird nicht wie in den maskenzugartigen Massenauftritten des „Faust" bloß auf Umwegen dramatischer Fortschritt erzielt. Den Chor der Schmiede, Hirten und Krieger auf eine Höhe zu heben mit den repräsentativen Gruppen der Maskenzüge, wird wohl keinem einfallen. Solche Kraft haben diese Chöre noch lange nicht. Eher könnten Epimetheus, Prometheus, Elpore, Epimeleia und Phileros als Repräsentanten verschiedener Abschattungen des Menschen gefaßt und als ihr Gegenbild aus einer höhern Welt Eos hingenommen werden. So deutet Gundolf wirklich und mit gewissem Recht die Gestalten (S. 594f.). Fraglich bleibt dann nur, ob diese Repräsentanten nicht so viel menschlich Nachfühlbares mitbekommen haben, daß der dramatische Vorgang, daß ihr Erleben wie etwas Erschütterndes nach- und miterlebt werden kann. Gundolf gesteht das nur den Stellen der Dichtung zu, in denen Goethes Liebe als Schmerz, Sehnsucht und Wehmut sich ausdrücke, unabhängig von den dramatischen und allegorischen Bedürfnissen des Ganzen. Allein diese Stellen nehmen in dem ganzen Bruchstück einen so breiten Raum ein, sie sind so innig verwoben in den Ablauf des Vorgangs, daß sie ebenso den dramatischen Bedürfnissen dienen, wie sie das Allegorische durchleuchten und durchwärmen. Gewiß besteht zwischen Gundolf und mir ein Gegensatz im Eindruck, den das Bruchstück weckt. Mir ist mein Eindruck gegeben worden von einer Festaufführung, die vor Jahren in Lauchstedt für die Goethegesellschaft veranstaltet wurde. Diesen Eindruck Gundolf einzureden oder allen, die mit Gundolf übereinstimmende Eindrücke von „Pandora" erfahren haben oder noch erfahren, liegt mir fern.

Für mich zerfällt „Pandora" nicht in einzelne Bühnenbilder, die an sich schon ein selbstgenugsames Ganzes geben und zugleich die Freiheit zulassen, weitere runde Bilder anzureihen. Das ist gewiß der Grundsatz des künstlerischen Gestaltens der Maskenzüge. Er beherrscht den größten Teil der klassischen Walpurgisnacht, er gibt dem Mummenschanz seinen bezeichnenden Zug. Doch so wenig wie im übrigen zweiten Teil des „Faust" kann ich diesen Grundsatz in „Pandora" verwirklicht sehen. Der ganze zweite Teil und

„Pandora" haben für mich zu viel innere Einheit, ein zu geschlossenes Fortschreiten, als daß ich zugeben könnte, hier seien bloß immer neu zu bewältigende Einzelgruppen aufgereiht an einer allgemeinsamen, wenn auch nicht allumschließenden oder -durchformenden Idee, zu einem geordneten, überschaubaren und doch fortsetzbaren oder abschließbaren, unendlichen oder abzubrechenden Bilderzug.

Zwischen „Pandora" und einem Drama des jungen und auch des reifenden Goethe waltet gewiß ein merklicher Unterschied. Allein er darf nicht übertrieben werden. Als Goethe seinen alten Lieblingsstoff Prometheus dem Entwurf der „Pandora" anpaßte, hatte er endlich auch für diesen Stoff die tragische Polarität gefunden, die der Mehrzahl seiner Dramen eigen ist. Die zwei Seiten seines Wesens, die sonst Götz und Weislingen, Faust und Mephisto, Tasso und Antonio hießen, verkörperten sich in Epimetheus und Prometheus. Dabei vollzog sich — nur noch viel entschiedener — eine Wandlung im Werten, wie sie schon beim Entstehen des „Tasso" eingetreten war. Von unbedingter Parteinahme für Tasso war Goethe übergegangen zu einem Standpunkt, der für Antonio günstig genug ist, um Antonio neben Tasso wie etwas Gleichberechtigtes, ja fast Besserberechtigtes erscheinen zu lassen. So hatte Goethe einst auch mit dem schöpfungsfrohen Prometheus sich ganz einig gefühlt. Jetzt war ihm der nachdenkliche, der Nachsinner verwandter und er hatte nur noch wenig von einstiger Gunst übrig für den tatlustigen Realisten Prometheus. Beschaulicher war Goethe selbst geworden. So sagt man. Wirklich hatte sich ihm zur Zeit seines Gedankenaustausches mit Schiller ergeben, daß er nicht — in Schillers Sinn — bloßer Realist sei, daß er auch Züge des Idealisten, des sentimentalischen Sehnsuchtsmenschen an sich trage. In „Pandora" übernimmt Epimetheus alles, was von solchem unrealistischen Wesen in Goethe enthalten war, und drängt, geneigt hoch über die Erde wegzufliegen, den Bruder in den Hintergrund, den Werktätigen, der festen Fußes auf dieser Erde steht. Gesehen ist das vom Blickpunkt des alternden Goethe. Ein junger Mensch hätte wahrscheinlich, je sentimentalischer er war, desto unbedingter von vornherein diesen Epimetheus gegen diesen Prometheus ausgespielt. Schwung wäre da möglich gewesen, wie Goethe ihn auch in jungen Jahren nicht pflegt. Goethe selbst hatte in „Tasso" genau entgegengesetzt das Verhältnis des Sentimentalischen zum Realisten gewertet. Die Jugend verstand das einst nicht, versteht es auch heute nur recht schwer. Allein „Tasso" spricht das Leid des Sentimentalischen stark genug aus, um noch auf die vielen machtvoll zu wirken, die nicht wie Goethe in Antonio den rechten Arzt Tassos anerkennen wollen. Dieses Leid verknüpft sich mit leidenschaftlicher Liebe. Wir erleben es mit in den Augenblicken höchster Steigerung und letzter Entscheidung. Für Epimetheus ist Pandora nur noch Gegenstand einer Sehnsucht nach vergangenem Glück. Leidenschaft, die der unmittelbaren Gegenwart angehört, wird nur Phileros zuteil, der Nebengestalt. Das reicht nicht heran an die seelische Wirkung des „Tasso", das verzichtet von vornherein auf gleichstarke Aufwühlung des Miterlebers.

Die Entfernungen der „Pandora" sind größer als die des „Tasso". Epimetheus ist schon der Zeit nach weiter entfernt von Pandora als Tasso von der Prinzessin. Phileros steht als Nebenfigur uns nicht so nahe wie Tasso. Der geringern Entfernung, die in „Tasso" waltet, entspricht es, daß hier ein Seelenvorgang Zug um Zug vorgeführt wird, daß „Tasso" ein psychologisch zergliederndes Drama ist. „Pandora" gibt dauernde Zustände, nicht solches Auf und Ab der Leidenschaft. „Pandora" verzichtet auf alle Lockmittel, die für uns — im Gegensatz zur Antike — unmittelbares Belauschen des Lebens und Wesens der Seele hat. In großen, schlichten Linien entfaltet sich das Nacheinander der Vorgänge, der äußern wie der innern. Dadurch gewinnt die künstlerische Gestalt der „Pandora" etwas Herbes, gewinnen die einzelnen Persönlichkeiten die überscharfen Umrisse antiker typisierender Plastik, verschwinden die Übergangsfarben, die in „Tasso" auch gegensätzliche Menschen verbinden. Die meisten empfinden das wie eine Überbetonung, wie eine Veräußerlichung der Form. Aber ist das nicht gerade die „geplante, errichtete, geprägte Form, deren mächtiges Herz im Innern des Marmors warm und schlagend zu spüren, . . . ganze Inbrunst für ihren Schöpfer aufgeboten werden" muß? So bestimmt Albrecht Schaeffer in dem Roman „Elli oder sieben Treppen" von 1919 (S. 33 f.) die Art Hölderlins, des gealterten Goethe und Georges. Er setzt sie entgegen der Art des jungen Goethe, Mörikes oder Eichendorffs, die für Schaeffer ein Gebilde des Augenblicks ist, im Feuer, im süßen Prall und Hall des Augenblicks, die Wimpernzucken ist und geballte Hand und aufwallendes Herz, während bei jenen Blut, Herz, Seele, Gewissen, Menschlichkeit, Schicksal, alle Verwandlungen, die Glut jeder Augenblicklichkeit ganz Leib, Form, Sprache, Wort, kurz ganz Kunst geworden sei.

Verhält sich nicht wirklich „Pandora" zu „Tasso" wie George zu Mörike? Daß gerade Gundolf in „Pandora" die Verwandtschaft mit der Art Georges nicht erkannt hat!

Sehe ich selbst ab von den schwerer greifbaren Zügen der Gestalt von „Pandora", die ja gewiß von dem einen so, von einem andern anders gedeutet werden können: sogar

die einfachere Frage nach dem Wesen des Aufbaus wird von mir ganz anders beantwortet als von Gundolf. Ich staune, daß so verschiedene Auffassung möglich ist. Für mich darf ich ins Feld führen, daß ich den Bau der „Pandora" wie der Maskenzüge genauer bestimme als Gundolf. Das Wort F. Schlegels von der „häufig wiederholten und ruhigen Betrachtung", die den Eindruck erst fest bestimmt, möchte ich in diesem Falle für mich und gegen Gundolf in Anspruch nehmen, mindestens soweit ich die Gestaltzüge schärfer bezeichne als Gundolf. Er geht doch abermals zurück in das Dunkel der Schicht, der während der Entstehung das Kunstwerk angehört. Er sagt nicht oder mindestens weniger, wie das Kunstwerk ist, er möchte sagen, warum und wie es so und nicht anders geworden ist. Gern gebe ich zu, daß ein fester und unverrückbarer Kern von Gundolfs Ausführungen auch für mich bestehen bleibt, soweit er Gegensätze zwischen „Pandora", dem zweiten Teil des „Faust", den Maskenzügen einerseits und den Dramen des jüngern Goethe anderseits andeutet. Was ich eben zu sagen hatte über den Gegensatz von „Tasso" und „Pandora", läßt sich mit mancher dieser Äußerungen Gundolfs verknüpfen. Allein das Entscheidende, die Bestimmung der besondern Gestalt der „Pandora", ist meines Erachtens in Gundolfs Werk nicht geglückt.

Solche Gestaltbestimmung ist ja bisher so selten ernsthaft durchgeführt worden, daß ich kaum auf ein allbekanntes Muster hinweisen kann, um es Gundolf entgegenzustellen. Erinnert sei abermals an die Zergliederung der „Lehrjahre" durch F. Schlegel. Schon konnte oben festgestellt werden, daß F. Schlegel tatsächlich das ganze künstlerische Gebilde der „Lehrjahre" in seinen Gestaltungszügen ergründen möchte, daß er weit hinausgeht über bloße Feststellung des Rhythmus ungebundener Rede, der dem Aufbau einzelner Abschnitte durch seinen Wechsel besondere Züge schenkt. Weiter unten sind noch Ansätze aus neuerer Zeit zu nennen, die der schweren Aufgabe genügen möchten. Ferner bringt Max Herrmann in der Einleitung zum 16. Band der Jubiläumsausgabe Feinsinniges über den Bau von Goethes „Werther". Helene Herrmanns Aufsatz „Faust, der Tragödie zweiter Teil: Studien zur inneren Form des Werkes" (Zeitschrift für Ästhetik 1917 12, 86 ff. 161 ff. 316 ff.) bietet sehr wertvolle Fingerzeige für die Erforschung der künstlerischen Gestalt. Allein er greift, seinen Zwecken zu dienen, so stark ins Gebiet des Gehalts hinüber, daß die eigentliche Baukunst in den Hintergrund rückt. Viel näher trifft mit meinen Absichten überein der Versuch Stefan Hocks, den Aufbau des ganzen „Faust" zu erkennen. Er soll in Hocks Beitrag zu diesem Handbuch der Literaturwissenschaft Unterkunft finden.

Poetik und Stilistik, überhaupt Charakteristik von Dichtwerken kümmert sich ja immer wieder viel lieber um die Frage, wie Dichtungen eigentlich sein sollten, als daß sie gründlich erwögen und klar aussprechen könnten, wie sie sind.

Wer, wie Emil Ermatinger in seiner Arbeit „Das dichterische Kunstwerk", übereilig und mit unzulänglichen Mitteln einem halbvergangenen relativistischen Zeitalter Grundbegriffe der Urteilsbildung entgegenstellen will, fördert nur solches Unwesen. Auch Ermatinger glaubt genau zu wissen, wie Dichtungen aussehen sollen, und verschweigt gern, wie sie wirklich aussehen.

B. GESCHLOSSENE KUNSTWERKE UND IHRE ERSCHLOSSENE URGESTALT.

Kleinlich aber wäre, sich hier mit einem einzelnen neuern Forscher auseinanderzusetzen angesichts einer Erscheinung, die seit langer Zeit besteht und die zugleich bezeichnend ist für deutsche Kunstauffassung, wie ich sie immer wieder aufzuzeigen habe und hatte. Ich wende mich gleich dem klassischen Fall solchen Verhaltens zu, nämlich der Neigung, das

tatsächliche Sein eines Dichtwerks aufzuopfern einem vermuteten Gebilde, dessen Bestehen mit Mitteln der Wissenschaft sich nur mehr oder minder stichhaltig erweisen läßt. Einer Neigung also, die wirklich bestehende Gestalt eines Kunstwerks aufzuopfern einer Gestalt, die bloß gedanklich erschlossen, nicht für unsere Sinne verwirklicht werden kann. Auch diese Neigung wurzelt in dem deutschen Bedürfnis, das Werden dem Sein vorzuziehen, in dem Wunsche einer naturwissenschaftlichen Zeit, vom abgeschlossenen Kunstwerk zurückzugehen zu dessen Vorstufen. Nirgend hat das so zerstörend gewirkt wie auf dem Gebiet des Epos. Die Vorstellungen vom Epos sind seit etwa anderthalb Jahrhunderten vor allem von deutschen Forschern völlig untergraben worden. Nach solcher Erschütterung fester alter Begriffe beginnt nur jüngste Zeit wieder, dem Epos gerechter zu werden, wie es wirklich in den vorhandenen Kunstwerken sich darstellt. Heute erkennen wir, daß bis vor kurzem die bestehende Kunst aufgegeben wurde zugunsten einer geschichtlichen Betrachtung, vielmehr zugunsten der Feststellung eines Werdens, die sich zuletzt mehr und mehr als Wahn enthüllte.

Durch die Forschung des Deutschen Friedrich August Wolf wurden um 1800 und nach 1800 „Ilias" und „Odyssee", soweit sie runde und in sich geschlossene Ganze von fester Gestalt sind, wurden in ihnen Kunstwerke, die durch Jahrtausende, wenn auch nicht immer mit gleicher Macht, die Vorstellungen von Poesie und von dichterischem Gestalten bestimmt hatten, in den Hintergrund gedrängt. An ihre Stelle traten vermutungsweise erschlossene Gebilde, Rhapsodien genannt, an denen die künstlerische Gestalt nur mittelbar und nur für den Feinfühligsten und Vorsichtigsten zu erkennen oder eigentlich bloß zu ahnen war. Was an homerischer Dichtung geübt wurde, setzte sich bald fort auf dem ganzen Gebiet des sogenannten Volksepos.

Deutsche Forscher taten da vor allem mit. Ich weiß sehr wohl, daß F. A. Wolf nicht als erster, daß vor ihm sogar der Italiener G. B. Vico diesen Weg ging. Ferner daß Wolf lange nicht für alles verantwortlich gemacht werden darf, was meist auf seine Rechnung geschrieben wird. Von entscheidender Wichtigkeit ist mir hier, was aus Wolfs Anregungen klassische und besonders romantische Forscher gemacht haben.

Kurz sei zusammengefaßt, was ich in einem Aufsatz „Goethe und die Schlegel über den Stil des Epos" (Sokrates 1914 2, 369ff.) ausführlich darlege.

Wolfs „Prolegomena ad Homerum" von 1794 machten dem Deutschen den Begriff des Rhapsoden oder Homeriden geläufig, wie er fortan gebraucht wird. Hatte man bis dahin in den Rhapsoden die ältesten Überlieferer homerischer Dichtung gesehen, so legte Wolf nahe, in ihnen die Schöpfer von „Ilias" und „Odyssee" zu suchen. So meint es Goethes Elegie „Hermann und Dorothea", wenn sie dankend an Wolf sich wendet:

Erst die Gesundheit des Mannes, der, endlich vom Namen Homeros
Kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn!
Denn wer wagte mit Göttern den Kampf? und wer mit dem Einen?
Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön.

Ob Goethe mit dieser Wendung die Ansicht Wolfs wirklich ganz genau traf, erscheint nach Georg Finslers Forschung zweifelhaft. Überhaupt empfiehlt sich angesichts der Fragen, die hier zu beantworten sind, sich nicht ängstlich an Wolfs „Prolegomena" zu binden, sondern gleich die Weiterbildung zu prüfen, die sich den beiden Schlegel rasch ergab. Sie bedeutet für deutsche Forschung wie für deutsche Dichtung viel mehr als Wolfs Buch.

Friedrich Schlegel veröffentlichte 1796 eine Arbeit „Über die homerische Poesie. Mit Rücksicht auf die Wolfischen Untersuchungen" (bei Minor 1, 215ff.). Zum Teil wörtlich

gingen die Ergebnisse dieser Arbeit über in seine „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer" von 1798 (Minor 1, 231ff.). Auf des Bruders Vorarbeit fußt 1797 Wilhelm Schlegels vielbeachtete Anzeige von „Hermann und Dorothea" (Sämtl. Werke 11, 183ff.).

Wilhelm Schlegel versucht ein Bild der ursprünglichen epischen Gattung zu entwerfen. Alle gangbaren und in den Lehrbüchern immer wiederholten Begriffe von der sogenannten Epopöe setzt er zunächst beiseite. Wolf legt ihm die Worte nahe: „Wenn die Ilias und Odyssee aus einigen großen, für sich Bestand habenden Stücken zusammengeschoben, und diese wiederum, wo Lücken blieben, durch kleinere Stellen (nicht zum geschicktesten) aneinander gefügt sind: so hätte man ja, indem man nur immer den wohlberechneten Bau des Ganzen anstaunte, ein fremdes Verdienst, das dem homerischen Zeitalter nicht zukommt und nach dem Grade seiner Bildung nicht zukommen konnte, das obendrein in dem Maße gar nicht einmal vorhanden ist, für das Wichtigste bei der ganzen Sache gehalten."

Dahingestellt bleibe, ob Wolf selbst den Vordersatz W. Schlegels und dessen Nachsatz unbedingt unterschrieben hätte, wieweit ferner Wolfs und W. Schlegels Lehrer, der Göttinger Philologe Heyne, schon Wesentliches von Schlegels Ansicht vorweggenommen hatte. Schlegel tut einen wichtigen Schritt über Heyne und über Wolf hinaus. Hatte man bisher die Stileigenheiten des Epos aus dem Ganzen der „Ilias" und der „Odyssee" abgeleitet, so will er jetzt die Stileigenheiten erkennen, die dem Epos verbleiben, wenn die beiden homerischen Dichtungen als ganze Gebilde nur noch für Arbeit einer späten Zeit, als echtes Altes an ihnen nur noch die Urbestandteile, die einzelnen Urrhapsodien, gelten. Früher hatte man „Ilias" und „Odyssee" entweder zum Kanon epischer Poesie erhoben oder ihnen einzelne künstlerische Versehen vorgeworfen. Schlegel nimmt ihnen die kanonische Bedeutung; für ihn sind sie nicht einheitliche, in sich geschlossene Bauten, sondern Flickarbeit späterer Zeit. Dafür lenkt er die alten Einwände nicht gegen die Urrhapsodien, sondern gegen die spätern Überarbeiter. Er meint, die Gesetze epischer Poesie aus den Urrhapsodien ableiten zu können, er hält diese Gesetze den Grundsätzen entgegen, die von andern aus der ganzen „Ilias", aus der ganzen „Odyssee" abgeleitet worden waren.

Schlegel setzte sich von vornherein in Nachteil gegen ältere Poetik. Sie hatte sich freilich nicht um die Entstehung der beiden Dichtungen gekümmert, aber sie besaß an ihnen eine unverrückbar feste Grundlage für ihre Forschung. Schlegel mußte seine Grundsätze epischer Poesie aus Dichtungen holen, die als Ganze in eindeutiger Form ihm gar nicht vorlagen. Zu seiner Zeit wagte noch keiner, eine einzige dieser Urrhapsodien Wort für Wort wiederherzustellen. Hätte er es gewagt, so wäre seine Arbeit ebenso bloß Vermutung geblieben, wie es spätere Versuche gleicher Richtung bleiben mußten.

Schlegel freilich meinte, zu festen Gewinnen kommen zu können, wenn er das echte Alte aus den fremdartigen Banden des Ganzen löste. In der zusammengesetzten Länge der beiden homerischen Dichtungen verliere man Maß, Verhältnis und Ordnung nicht selten aus dem Auge; in den kleinsten Teilen der beiden Werke nehme man all das wahr. Er beruft sich auf Voltaires Wort über Homer: „Malheur à qui l'imiterait dans l'économie de son poëme! Heureux qui peindrait les détails comme lui!" Doch wenig Festes bleibt ihm in der Hand, sobald er die Gestaltzüge der Rhapsodie bestimmen will. Wechselbestimmung des Ganzen und der Teile bestehe bloß in der griechischen Tragödie. Epische Einheit hingegen beziehe sich nur auf die Phantasie, sie könne vergrößert werden, sei auch teilbar. Leichtigkeit der Teilung und der Vereinigung gilt ihm geradezu für das Merkmal der epischen Gattung.

W. Schlegel fußt auf der Vorarbeit seines Bruders. Drastischer noch als er hatte Friedrich Schlegel das epische Gedicht einen poetischen Polypen genannt; jedes kleinere oder größere Glied habe für sich sein eigenes Leben, ja auch so viel Harmonie wie das Ganze. Ausdrücklich warf er Aristoteles vor, er verlange vom epischen Gedicht die Darstellung einer einzigen vollständigen Handlung und wolle sie in Homer finden, obgleich er einsehe, daß im epischen Gedicht tragische Einheit unmöglich und epische Zusammensetzung in der Tragödie fehlerhaft sei. F. Schlegel, hier Anwalt strengster Abgrenzung der Gattungen, zieht die Grenzen zwischen Epos und Tragödie genauer als Aristoteles im Kapitel 18, 23 und 26 seiner Poetik. (Übrigens hatte F. Schlegel wenige Jahre vorher die Einheit der homerischen Dichtungen viel höher bewertet.)

Wilhelm Schlegel folgert aus dem Worte vom Polypenhaften des Epos, daß dessen Gegenstand nur Vorfälle und Begebenheiten seien. Genauer bestimmt er die Gestalt des homerischen Epos durch das Wort, es sei ruhige Darstellung des Fortschreitenden. Diesem innern Rhythmus entspreche der Hexameter. Allein noch in den Reden, in den zusammengesetzten Beiwörtern, in den Episoden, in den Gleichnissen, ja in der faßlichen, losen, aber gefälligen Wortstellung und Wortfügung findet Schlegel die Verknüpfungsweise des Rhapsoden wieder, ebenso wie die Sprache durch die feinen ausfüllenden Partikeln und den vielsilbigen Über-

fluß ihrer Biegungen die stetige, sanft hingleitende Folge bezeichne. Feinhörig wie immer überholt W. Schlegel mit diesen Beobachtungen was etwa von Sulzer vorgebracht worden war über die Merkmale des epischen Sprachstils, verfällt nicht wie Sulzer in den Fehler, alle diese Züge nur zum Zeichen der Feierlichkeit des epischen Tons zu stempeln.

W. Schlegel findet in „Hermann und Dorothea" wieder, was er den Urrhapsodien zuschreibt: epische, nicht dramatische Anlage, dann daß alles ohne Sprung in einer unveränderten Richtung fortgleite, deren Ziel man bald vorhersehe, endlich daß künstliche Verwicklung, gehäufte Schwierigkeiten, plötzlich eintretende Zwischenvorfälle ebenso fehlen wie eine Spannung, die auf einen einzigen Punkt hindränge. Zwar muß er zugestehen, daß in einem erfundenen Stoff die epische Einheit nicht so unbestimmt bleiben könne wie in den alten Rhapsodien. Doch dank „Hermann und Dorothea" entgeht W. Schlegel der Gefahr, an die Stelle einer künstlerischen Überlieferung von Jahrtausenden bloß ein wissenschaftliches Programm zu setzen. Er kommt dieser Gefahr nahe, wenn er fordert, daß homerische Dichtung, wenn überhaupt, künftig ganz anders nachzubilden sei als bisher. Mit einem Federstrich nimmt er Vergil und allen seinen Nachfolgern den Ruhm, Epik von homerischer Art geschaffen zu haben. Scharf scheidet er zwischen homerischer Rhapsodik und Vergil. Was dieser geschaffen hat, wolle ein Ganzes künstlerisch verknüpfen, wolle tragische Notwendigkeit in die Handlung bringen, suche Feierlichkeit, Hoheit und Pracht der Sprache, behandle das Wunderbare anders. Wie Schlegel sich eine Epik denkt, die im Gegensatz zu Vergil künftig dem Vorgang der Urrhapsodien folgen solle, braucht hier nicht gesagt zu werden.

Dank „Hermann und Dorothea" geriet W. Schlegel nicht auf den Abweg, den mit der Forderung, der moderne Dichter solle die rhapsodische Komposition des Volksepos nachahmen, Friedrich Schlegel betrat. Goethe wendete sich in dem Brief an Schiller vom 28. April 1797 ausdrücklich gegen diese Forderung. Gleichzeitig erklärte Goethe, wenn das epische Gedicht auf Einheit verzichte, müsse es aufhören, ein Gedicht zu sein. Kurz vorher hatte Goethe den Gedanken zu Ende zu denken versucht, daß Homer, wie er jetzt vorliege, von den Alexandrinern bearbeitet sei. Er hatte erkannt, daß diese Tatsache den homerischen Gedichten ein ganz anderes Ansehen gebe. Trotzdem hielt er an der Einheit der homerischen Dichtungen fest. Wirklich sagt der Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung" vom Ende des Jahres 1797, der Epiker sei wie der Dramatiker dem Gesetz der Einheit und dem Gesetz der Entfaltung unterworfen. Daß er indes diese Forderung nicht noch stärker betont, dürfte auf den dichterischen Plan zurückgehen, den gerade in den Tagen der Aufzeichnung des Aufsatzes Goethe ins Auge gefaßt hatte. Am 23. und 27. Dezember 1797 stellten Briefe an Schiller fest, daß zwischen „Ilias" und „Odyssee" noch eine Epopöe inneliege: das Lebensende Achills. Die „Achilleis" nahm bald festere Form an. Sie bestätigte für Goethe die Anschauung beider Schlegel von den unscharfen, verschwimmenden Grenzen der homerischen Dichtung. Merkwürdig traf Goethe überein mit einer wichtigen Beobachtung F. Schlegels, die er noch nicht kennen konnte. In dem Buch über die Poesie der Griechen und Römer war bald darauf zu lesen (bei Minor 1,285f.): „Die alten Kunstrichter hielten es für eine wesentliche Schönheit des Epos, wider die Natur in der Mitte anzufangen . . . Sie hätten vielleicht hinzusetzen sollen, daß das epische Gedicht auch in der Mitte endige. Gewiß ist es wenigstens, daß beide, die Ilias und die Odyssee, nur aufhören, nicht eigentlich schließen . . . Vom Ende der Ilias könnte die Erzählung, ohne im mindesten einen neuen Anlauf zu nehmen, gleich weiter fortlaufen . . . Es würde hier nicht einmal ein stärkerer Abschnitt sichtbar sein, als irgendwo sonst am Ende einer Rhapsodie oder Rhapsodiengruppe." Goethes „Achilleis" erscheint wie unbewußte Erfüllung dieses Gedankens.

Der Aufsatz über epische und dramatische Dichtung nähert sich überhaupt beträchtlich den Ansichten der Schlegel. Keine Silbe verrät, daß Goethe, wenn er hier das Wort Rhapsode gebraucht, an den Dichter von Epen im Umfang von „Ilias" oder „Odyssee" denkt. Goethes Eigentum ist der Hauptgesichtspunkt des Aufsatzes, die Ableitung der Gestalteigenheiten von Epos und Drama aus dem Gegensatz rhapsodischer und mimischer Darstellung. Auch das führt nur weiter, was von W. Schlegel gesagt worden war. Allein Goethe überholt die beiden Brüder im ganzen wie im einzelnen dank seiner tiefern Einsicht in das Handwerk des Dichters. Er kann mit festerer und sicherer Hand das Entscheidende anfassen. Seine Ansicht von den Notwendigkeiten, die sich dem epischen Dichter ergeben, widerspricht nicht den Lehren Wolfs und seiner Fortsetzer. Aber er konnte, wenn er sich von diesen Ansichten lossagte, wörtlich bei seinen Ergebnissen beharren. Die Gefahren, die den beiden Brüdern drohten, meidet Goethe. Freilich verzichtet er, sosehr er an der Einheit epischer Dichtung festhält, auf jeden Versuch, den Aufbau des Epos zu bestimmen. Es ist das größte Zugeständnis, das er Wolf und den beiden Brüdern macht. Dagegen engt er das Wesen des Epischen nicht gänzlich ein auf den Rhythmus des ruhigen Fortschreitens. Ganz und gar nicht wird ihm die Erforschung einer Frage dichterischen Gestaltens abhängig von einer Hypothese philologischer Kritiker. Er

überläßt andern, von dem gesicherten Boden eines Kunstwerks, das durch Jahrtausende sein Lebensrecht behauptet hat, sich zu verirren auf das unsichere Gebiet der Erschließung ursprünglicher, durch keine Überlieferung gesicherter Fassungen. Er hielt sich an die Gestalt des alten Epos, die der Anschauung ein scharfumschriebenes Bild gewährt. Die Schlegel hingegen wollten einwandfreie Beobachtungen auch an einer Gestalt machen, die nur gedanklich angedeutet, nicht in Anschauung umgewandelt werden kann. Als ob ein wissenschaftlicher Gedanke jemals ein anschauliches Kunstwerk ersetzen könnte.

Nicht Goethes Aufsatz, sondern die Schriften der Schlegel durfte der Forscher nutzen, der zunächst den Fragen epischer und besonders homerischer Dichtung nachging. Goethes Aufsatz wurde spät veröffentlicht und blieb noch viel länger, ja bis in jüngste Zeit fast unbeachtet.

W. Schlegel vertrat seine Ansichten in seinen Jenaer und Berliner Vorlesungen, die gleichfalls lange Zeit ungedruckt blieben, faßte sie knapp zusammen in den Wiener Vorlesungen (erste Ausgabe 1, 58). Was er in Berlin zugunsten der Einheitlichkeit und Ganzheit der homerischen Epen vorbrachte, diese Einschränkung seiner ältern Kundgebungen wurde bloß einem kleinen Kreise bekannt. Die Jenaer und Würzburger Vorlesungen Schellings von 1802/3 und 1803/4 übersetzten die Ansichten der beiden Schlegel in die Sprache der Identitätsphilosophie und traten für Wolf ein. Auch sie wendeten sich nur an wenige, aber bestärkten doch die Anschauung, daß die Romantik treu an Wolfs Lehre festhalte.

Tatsächlich sagte F. Schlegel sich bald von ihr, also auch von den Überzeugungen seiner eigenen Jugend los. Wahrscheinlich ruht diese Schwenkung auf dem Wandel, der sich in seiner und seines Bruders Ansicht vom Nibelungenlied vollzog. In Berlin hatte W. Schlegel wie den homerischen Dichtungen auch dem Nibelungenlied einen ersten unteilbaren Verfasser abgesprochen. Allmählich ging er mit F. Schlegel zu der Ansicht weiter, daß es, mindestens in seiner endgültigen Gestalt, von einem einzigen Dichter herrühre. (Er dachte an Heinrich von Ofterdingen.) Er trat durch diese Annahme in unüberbrückbaren Gegensatz zu den meisten Germanisten des 19. Jahrhunderts. Heute darf eine Wissenschaft, die ihrerseits sich von diesen Ansichten abgewendet hat, ihm zubilligen, daß er den bessern Weg gewählt habe.

Am weitesten ging Jakob Grimm den entgegengesetzten Weg. Das bezeugt neben andern seiner Äußerungen und unbedingter als sie die Einleitung zu „Reinhart Fuchs" von 1834. Grimm konnte an den Tierdichtungen, die er liebgewonnen hatte, kein volles Genügen finden. Er träumte von einer Urdichtung, von der nur Ausläufer erhalten geblieben seien. Seit urvordenklicher Zeit, so meinte er, habe ein Kreis von Sagen bestanden, dessen Mittelpunkt Fuchs und Wolf bildeten. Und in diesem alten Sagenkreis erblickte er das alte Tierepos. Alle dichterischen Verkörperungen, alle Überlieferung aus dem Kreise volkstümlicher Tierdichtung gab er auf zugunsten einer wissenschaftlichen Idee. Er opferte die gestalteten, sichtbar vor ihm liegenden Dichtungen einem ersonnenen Urpoem. Nur intelligibel ist dieses Tierepos Grimms, nicht Anschauung. Das echtest Deutsche an diesem Vorgehen Grimms war, daß die künstlerische Gestalt ganz verloren ging neben einem gefühlsmäßigen Erahnen. War das Tierepos Grimms überhaupt noch festgeformter Stoff oder war es nicht vielmehr bloß ein formloses Auf- und Abwogen von stofflichen Vorstellungen, eine Erzählung ohne Anfang, Mitte und Ende, eine bloß dynamische Belebung des Vorstellungsvermögens? So möchte Novalis (bei Minor 3, 177) das „Gedicht der Wilden" umschreiben, auch er bemüht, dem Wesen des Epos nahezukommen.

Gewiß fand J. Grimm nicht viel Nachfolge mit seiner Lehre vom Tierepos. Karl Lachmann hielt an anschaulicher Gestalt epischer Dichtung ganz anders fest. Er meinte die Urform des Epos sauber und sicher aus der Überlieferung herausschälen zu können. Er war

kühn genug, die Urrhapsodien des Nibelungenlieds nicht bloß im Zustand der Vermutung stecken zu lassen; er zeigte sie der Welt Wort für Wort. Festes von deutlich geprägter Gestalt wurde einer Reihe von Vermutungen aufgeopfert, die bloß unverbürgte Gebilde von wesentlich anderer Form zutageförderten. Wenn der Archäologe ein Bildwerk der Antike von den spätern Ergänzungen befreit, so tut er etwas Ähnliches und doch wieder etwas ganz anderes. Erstens hat er an dem Unterschied im Material von alter echter Arbeit und Zusatz eine festere Handhabe als der Philolog an dem viel ungewissern Unterschied der echten alten Sprache und der jüngern Ausdrucksweise des Ergänzers. Allein bestünde dieser Gegensatz auch nicht, so erhebt der Archäolog niemals den Anspruch, durch solches Loslösen der Ergänzung mehr als ein echtes Bruchstück zu erzielen. Lachmann hingegen dachte durch gleiches Loslösen nicht einen Torso herauszuschälen, sondern die echten Lieder von der Nibelunge Not in vollem Umfang herstellen zu können.

Die Abkehr von Lachmann, die Fahnenflucht seiner Anhänger, die Erkenntnis, daß Lachmann nicht viel mehr als eine Anthologie aus dem Nibelungenlied biete und nach persönlichem Gefühl und Geschmack auswähle und streiche, all das brachte den Begriff des Epos noch mehr ins Schwanken. Wolf und seine Nachfolge hatten die überlieferte Gestalt des Volksepos zu stark entwertet, als daß der Forschung nicht noch weiterhin das Aufspüren des echten alten Guts der ungetrübten Volksepik allein wichtig gewesen wäre, also die Aufdeckung einer imaginären Dichtung, der die Mängel der überlieferten Epik nicht anhafteten. Immer noch wollte man nur wissen, wie das Epos sein sollte, kümmerte man sich nicht darum, wie es eigentlich war und ist. Erst um 1900 fing man an, den bestehenden dichterischen Tatsachen wieder gerechter zu werden. Man begann, den vorhandenen Denkmälern ihre Gestaltzüge abzufragen, man warf ihnen nicht länger vor, sie widersprächen dem Ideal, das der Forscher im Kopf oder im Herzen trägt. Grundsätzlich wurde erklärt, daß dichterische Gestaltung mit einiger Sicherheit bloß an überlieferter Dichtung, nicht an vermutungsweise erschlossener zu erkunden sei. Das bedeutet vollen und unbedingten Widerspruch gegen das Vorgehen der beiden Schlegel und ihres Gefolges.

W. P. Ker ging zuerst in gerader Linie auf ein Gestaltungsproblem der sogenannten Volksepik los. Sein Buch „Epic and Romance" (London 1897) schied den gedrungenen Stil der Eddalieder, des Hildebrandslieds, des altenglischen Finnsburgfragments von der breiten Darstellungsweise des Beowulf, der Walderebruchstücke und des Byrhtnoth. Der Unterschied im Stil der beiden Gruppen bewies ihm, daß die längern Epen nicht schlechtweg aus ältern Liedern zusammengesetzt sein können. Wenn anders es in der Entwicklung der Dichtung vom Lied zum Epos weitergeht, so vollzieht sich nach Kers Ansicht auf diesem Weg eine Wandlung des Stils. Eine reichere, ruhigere, anspruchsvollere Erzählungsart setzt sich durch. W. Schlegel hatte gemeint, die Urrhapsodien seien in „Ilias" und „Odyssee" zusammengeschoben oder, wo kleine Lücken blieben, durch „kleinere Stellen" aneinandergefügt worden. Ganz ebenso dachte Lachmann, die alten Lieder von den Nibelungen seien im Nibelungenlied „zusammengeschoben" und durch ergänzende Stellen miteinander verkittet worden. Einen gattungshaften Stilunterschied zwischen Lied und Epos konnte man folglich nicht anerkennen. Ker sprach als erster grundsätzlich aus, daß Ausdrucksform des Epos etwas anderes sei als die Wortgebung des Lieds der Heldensage.

Andreas Heusler zog Kers Linien weiter in der Schrift „Lied und Epos in germanischer Sagendichtung" (Dortmund 1905). Die Wendung von der ältern Anschauung zu der neuen kommt bei Heusler zur Geltung, wo er die Fachausdrücke dieses Forschungsgebiets festlegt.

Dem gefährlichen Wort Rhapsodie gibt er den Laufpaß. Das Wort „Epos" will er nur noch in engerm Sinn gebraucht wissen. Es soll „Epopöe" und andre unhandliche Umschreibungen ersetzen. Den Nagel trifft Heusler auf den Kopf, wenn er der ältern Ausdrucksweise vorhält, sie gehe nicht von der Wirklichkeit der Lieder aus, sondern von einem idealen Epos, das alle verbindbaren Sagen verbunden hätte. „Oder was gleichbedeutend ist, sie sieht jedes Lied als Beitrag zu etwas Größerm, und dieses Größere nennt sie ‚die Sage von X'." Ausdrücklich fügt Heusler hinzu, daß es sich dabei nicht bloß um Wortgebrauch handle; er könne das mit Beispielen illustrieren. Die Auffassung vom Wesen der Fabel und damit des Liedes hänge davon ab.

Darin konnte man über Ker hinausschreiten, daß man die epische Fabel als anfängliche und dauernde Dichteinheit stärker betonte. Das episodische Einzellied scheidet aus der Berechnung aus. Die Regel ist, daß Lied und Fabel (Sage) zusammenfallen.

Die irreführende Anschauung vom Urepos, dessen schwacher Nachklang nur in den erhaltenen Dichtungen ertöne, die Auffassung, die ihre Spitze in Jakob Grimms Tierepos ersteigt, ist in Heuslers Worten endlich ganz überwunden. Die eigentliche Leistung des Nibelungenepos enthüllt sich für Heusler nicht in dem glücklichen Griff, aus einer weiten Sagenmasse herausgehoben zu haben, was einheitlicher Formung sich unterwerfen ließ. Vielmehr habe es zwei Sagenstoffe übernommen, die längst verbunden waren. Das Neue und das Besondere des Nibelungenepos ist nach Heusler, wie die schmückenden Stoffmassen des breiten Epenstils angebracht wurden, so daß die altererbten Grundlinien, die äußeren und die seelischen, ihre Herrschaft behielten.

Heusler spricht von verschiedener Erzählweise. Ein gedrungener, andeutender, springender Stil, die sogenannte liedhafte Knappheit, steht gegenüber einem gemächlichen, verweilenden, ausmalenden, der epischen Breite. Mögen die Lieder der Edda sich noch so sehr von einer englischen Ballade unterscheiden, mag Beowulf noch so weit abstehen von dem Nibelungenlied, die allgemeinen Kennzeichen sind doch dort den Liedern, hier den Epen eigen.

Liedhafte Knappheit und als deren Gegensatz epische Breite, das trifft den entscheidenden Unterschied besser als die gegensätzlichen Paare mündlich und schriftlich, gesungen und gesprochen. Strophisch kann auch das Epos sein, unstrophisch das Lied. Noch weniger ist mit dem Gegensatz volksmäßig und kunstmäßig zu erzielen. Ein häufiger Unterschied ist die Vorliebe für Wiederholungssätze im Lied, der Verzicht auf diese Ausdrucksweise im Epos. Der syntaktische Stil der sangbaren Balladen ist von dem der unsangbaren Epen noch in andern Dingen (Gleichlauf der Sätze, Symmetrie der Perioden) verschieden. Aber auch diese Merkmale kreuzen sich zuweilen. Nur die Minderzahl der Eddalieder verwendet die balladenartigen Stilfiguren; umgekehrt übernehmen die spielmännischen deutschen Epen manches davon. So muß für das germanische Mittelalter, sobald die sprachlichen Ausdrucksmittel in Frage kommen, eine Mehrheit von Liedstilen und von Epenstilen angenommen werden. Nur der Unterschied im allgemeinen Schrittmaß der Darstellung erlaubt saubere Trennung von Liedstil und Epenstil.

Nicht schlechthin Kürze und Länge, sondern Knappheit und Breite sind die rechten Kennzeichen. Die reiche Fabel des ganzen Untergangs der Burgunden, dargestellt in 150 Strophen, fordert Knappheit, bliebe also im Umkreis des Lieds. Eine einfache Fabel wie die Vater-Sohn-Sage, in 150 Strophen dargestellt, bedingt breiten Stil, fiele also dem Epos zu. Der Hauptteil des „Hürnen Seyfried" mit seinen 157 Strophen enthält eine sehr einfache Fabel; daher hat er die Züge des Epos, nicht des Lieds. Die drei färöischen Sigurdslieder

haben zusammen 1246 Langzeilen. Da sie indes einen Sagengrundriß bewältigen, der an beiden Seiten über den des Nibelungenlieds beträchtlich hinausragt, haben sie liedhafte Art. Zuzugeben bleibt nur, daß innerhalb der Lieder ein verschiedener Grad von Knappheit herrschen kann, daß zumal die Balladen noch kurzatmiger sind als die stabreimenden Lieder.

Wie wenig durch Addieren von Liedern ein Epos zu erzielen wäre, zeigt Heusler noch an einem schlagenden Beispiel. Das ältere Atlilied der Edda behandelt die Burgundensage in 176 Langzeilen. Setzte man zweiundzwanzig derartige Lieder hintereinander, so erhielte man eine Dichtmasse von demselben Umfang wie die Burgundensage im österreichischen Epos. Aber es wäre ein Liederbuch, eine Sammlung von zweiundzwanzig Sagen. Ein Epos wäre es ebensowenig, wie der eddische Codex regius oder ein Band Childscher Balladen ein Epos ist.

Auf dem Weg vom Lied zum Epos schwillt der Stil an, verbreitert er sich. Nach der Sammeltheorie — so erläutert Heusler seine Feststellung durch ein Bild — verhält sich das Epos zum Lied wie eine Menschenreihe zum einzelnen Menschen, wie ein Baumspalier zu einem einzelnen Baum. Tatsächlich verhält das Epos sich zum Lied wie der erwachsene Mensch zum Embryo, wie der weitverästelte Baum zur jungen Pflanze. Zwei oder drei Bäume nebeneinander zu pflanzen ist nicht Vorrecht des Epos; auch das Lied tut das. W. Schlegel hätte gesagt, die Lieder seien noch nicht episiert.

Freilich kannte Wilhelm Schlegel die germanische Sagendichtung viel zu wenig, als daß er den Unterschied von Lied und Epos an ihr ergründet hätte, der doch so gut und so scharf sich beobachten läßt. Aber auch die spätere Germanistik stand zu sehr unter dem mächtigen Eindruck der klassischen Philologie, als daß sie an ihrem Stoff nachgewiesen hätte, was an dem antiken Stoff sich schwerer nachweisen läßt. Wo in griechischer Dichtung Heldenlieder tatsächlich zu finden und wie sie im Gegensatz zu homerischer Epik gestaltet sind, legt jetzt Erich Bethe in dem Werk „Homer, Dichtung und Sage" (Leipzig, Berlin 1914 ff. 1, 16 ff.) dar. Aber neben den homerischen Epen besitzen wir keine Lieder vom trojanischen Krieg oder von Odysseus. Klassische Philologie ersann daher die Urrhapsodien. Von dieser Annahme war nur noch ein einziger Schritt zu der Lehre von der Polypennatur des homerischen Epos. In der Sammeltheorie der ältern Germanistik wirkt diese Lehre nach. Und so sind die Schlegel verantwortlich für Irrgänge der Germanistik, mögen sie selbst zuletzt dem Nibelungenlied eine andre Voraussetzung zuerkannt haben als eine Reihe von Urrhapsodien. Jedenfalls steht die germanistische Forschung von heute, wenn sie den Unterschied von Lied und Epos an ihrem Gegenstand, den germanischen Liedern und Epen, nachweist, zu älterer Germanistik in ähnlichem Gegensatz wie einst Goethe, als er die Einheit der homerischen Dichtungen verfocht, zu den Schlegel, die von deren Polypennatur sprachen.

Die Erforschung Homers hat zu den Ansichten Kers und Heuslers bereits Stellung genommen. Erich Bethe und Engelbert Drerup suchen den Kunstwerken, die in dem überlieferten Text von Ilias und Odyssee vorliegen, gerecht zu werden, gerechter mindestens als die Nachfolge Wolfs und der Schlegel. Drerup berichtet im ersten Bande seines und Franz Stürmers Werks „Homerische Poetik" (Würzburg 1921) ausführlich über die jüngsten Wandlungen der Auffassung. Daß innerhalb dieser Bemühungen, in homerischer Dichtung Bauten zu enthüllen, die von einem denkenden Künstler herrühren, starke Gegensätze Raum finden, ist aus Drerups Worten leicht zu erkennen. Bethe schließt sich im wesentlichen enger an Heusler an, auch in dem Versuch, die Gestalt zu bestimmen, die der uns vorliegenden Fassung homerischer Gedichte vorangeht. Unbedingter fordert Drerup vor allem eine ästhetische Zergliederung von „Ilias" und „Odyssee". Ihr soll seine „Homerische Poetik" dienen. Er ist sich bewußt, folgerichtiger als Bethe dessen Absicht durchzuführen: „Statt dem Dichter Gesetze aufzuzwingen und ihn hochmütig zu meistern, sollten wir seinen Weisungen zu folgen, seine Absichten zu erraten versuchen." Bethe sagt jetzt (Homer 2, S. IV ff.), warum er und wieweit er sich von den „neuen Unitariern" unterscheidet, wenn er auch mit ihnen in der Behauptung der künstlerischen Einheitlichkeit der Ilias wie der Odyssee übereintreffe.

Auf dem Feld der romanischen Philologie sind Vorkämpfer des neuen Standpunkts Ph. Aug. Becker und Joseph Bédier. Beckers „Grundriß der altfranzösischen Literatur" (Heidelberg 1907 S. 26 ff.) stellte die Unmöglichkeit fest, aus dem Zusammenhang der altfranzösischen Epen Einzellieder als geschlossene

Einheiten herauszuheben. Bédier verfocht seine Ansichten in dem Werk „Les légendes épiques, recherches sur la formation des chansons de geste" (Paris 1908—13, 2. Aufl. 1914—21), und zwar im bewußten Anschluß an Becker (vgl. 3, 287). Weder Becker noch Bédier bezieht sich auf Ker oder auf Heusler. Auch K. Jaberg, der in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift 7, 265 ff. ausführlich über Bédier berichtete, wies nicht auf die gleichgerichteten oder mindestens verwandten Bestrebungen der germanischen und der klassischen Philologie hin. Unbedingter allerdings als alle andern lehnt Bédier dichterische Vorstufen der Epen ab. Für ihn sind die französischen Nationalepen des 11. und 12. Jahrhunderts künstlerische Schöpfungen von Dichtern dieser Jahrhunderte; ihnen wurde die geschichtliche Grundlage durch Kleriker oder durch Lokaltradition vermittelt.

Mir persönlich ist für meine Zwecke an Heuslers Darlegungen besonders wertvoll, daß sie den Wert der häufig wiederholten und ruhigen Betrachtung bezeugen, die den Eindruck erst fest bestimmt. Daß sie nicht im Gehalt täuschende Wesenszüge dichterischer Gattungen aufsuchen, sondern mit scharfem Auge die Merkmale gegensätzlicher Gestaltung zu erkennen trachten. Daß sie tatsächlich zeigen, wie Dichtungen sind, nicht den vorhandenen Dichtungen ein begrifflich ersonnenes dichterisches Gebilde entgegenhalten und nicht wünschen, daß wir statt der wirklich erhaltenen Dichtungen dieses Gebilde ergründen.

Die Züge, die von Heusler als die entscheidenden erkannt werden, sind Züge der Gestalt in ganz besonderm Sinne. Sie ergeben sich aus der größern oder geringern Ausdehnung des einzelnen dichterischen Werks, aber nicht nur aus ihr, vielmehr aus der Art und Weise, wie der Rahmen der Dichtung mehr oder minder mit Tatsachen und Vorgängen oder mit einer Menge von sprachlichen Mitteln ausgefüllt ist. Noch tut Heusler in seiner Schrift von 1905 nicht den Schritt weiter zu einer Prüfung des Aufbaus so der Lieder wie des Epos. Am Aufbau muß ja das, was er Breite und Knappheit der Darstellung nennt, sich besonders gut aufzeigen lassen. Seitdem ist Heusler in der Schrift „Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos" (Dortmund 1921; 2. Aufl. 1923) auf dem Wege zur Bestimmung der Gestalt von Lied und Epos beträchtlich weitergekommen. Hier entwickelt Heusler, freilich gestützt auf eine Fülle von Vermutungen, den Stammbaum des Nibelungenlieds. Zwei Äste verbinden sich im Nibelungenlied: Brünhildsage und Burgundensage. Die Brünhildsage, wie sie im ersten Teil des Nibelungenlieds erzählt wird, entstammt einem fränkischen Brünhildenlied des 5./6. Jahrhunderts, das am Ende des 12. Jahrhunderts in einem jüngern Brünhildenlied zu neuem Inhalt und zu neuer Gestaltung gelangt. Die Burgundensage, so wie sie im zweiten Teil des Nibelungenlieds erscheint, läßt nicht zwei, sondern drei Vorstufen erkennen. Ein fränkisches Burgundenlied des 5. Jahrhunderts wandelt sich im 8. Jahrhundert in ein baiwarisches Burgundenlied. Auf dritter Stufe befindet sich ein österreichisches Burgundenepos aus den sechziger Jahren des 12. Jahrhunderts, die „ältere Nibelungennot", wie Heusler es nennt. Stoffverschiebungen ergeben sich auf diesen Wegen. Allein sehr stark hebt Heusler hervor, wie wichtig für die einzelnen Stufen und für ihre Formung auch Gründe des Aufbaus waren.

Etwa bei der Ausgestaltung des jüngern Brünhildenlieds. Heusler sagt, wo er (2. Aufl. S. 38 f.) von den Neuerungen dieser Stufe berichtet, man habe den Eindruck einer Masse, die ein Stoß an einer Stelle ins Rutschen bringt und die sich dann neu gelagert hat. Der Ritt Siegfrieds durch die Flammen wird aufgegeben; er wird ersetzt durch die nüchterneren Kampfspiele. Gewiß war die Sinnesart des Umdichters pöbelhafter als die seines Vorgängers, der das ältere Brünhildenlied schuf. Aber sie gab nur die neue Farbe, war jedoch nicht schuld an der Veränderung. Der Gedanke von der spröden Braut, die ein dritter niederringen muß, kam bloß als Notbehelf herein. Er sollte als Stützbalken die überlieferte Geschichte halten.

„Also das Bedürfnis des epischen Aufbaus steuerte voran, und im Schlepptau folgte der neuere Menschenblick des Umdichters." Heusler erblickt da Ansprüche, die das Dichtwerk von sich aus stellt. Bedingungen der Gestaltung des Aufbaus wirken sich aus in der Umwandlung des Stoffs.

Noch wichtiger ist mir, was über die breitere, reichere Darstellung des Nibelungenlieds (S. 132f.) von Heusler gesagt wird. Der Dichter fand den Stoff seines zweiten Teils, die Burgundensage, schon im Faltenwurf „epischer Breite" vor. Er steigerte den Umfang noch einmal, etwa auf das zweieinhalbfache Maß. Von Etzels Einführung bis zum Schluß zählt das Nibelungenlied über 1200 vierzeilige Strophen. Die ältere Nibelungennot dürfte 400 bis 500 Strophen umfaßt haben. Bei dieser Vermehrung bleiben kurze Strecken unverändert in ihrem Umfang. Anderwärts sind ganze Abschnitte neu hinzugedichtet. Die erste Hälfte hingegen hatte zur Vorlage ein sangbares Lied, freilich ein sehr stattliches. Hier ging es von liedhafter Kürze fort zu buchepischer Breite. Der Dichter des Nibelungenlieds gibt der Brünhildsage rund 1130 Strophen. Das bedeutet eine Anschwellung der Vorlage auf das Zehnfache. Ursache war das richtige Gefühl, daß die zwei Hälften des Werks sich ungefähr die Wage halten sollten.

Eine wichtige Bedingung der Neugestaltung war mithin die Absicht, beiden Teilen einen annähernd gleichen Umfang zu geben, also der Wunsch, ein gewisses Ebenmaß zu erzielen. Die Gestalt wirkte ein auf den Inhalt. Bei Heusler lese man nach, wie wenig die Kraft des Dichters den Ansprüchen gewachsen war, die sich dank dieser Ursache ergaben. Zur Verzehnfachung des Umfangs der Quelle reichte seine Erfindungskraft nicht hin. Aber einzelne der überkommenen Glieder sind doch mit gutem Gelingen ausgeweitet.

Vermutung bleibt vieles in diesen Darlegungen Heuslers. Weder besitzen wir die zwei Brünhildenlieder noch die zwei Burgundenlieder, auch nicht die ältere Nibelungennot. Diese Stufen zu erschließen, gibt es einige Mittel; ob Heusler diese Mittel nicht zu kühn nutzt, stehe dahin. Mir sind wichtig die Möglichkeiten, die sich hier ergeben, das Wesen und die Bedingungen der Gestalt von Heldenliedern und Heldenepen zu fassen.

Nur hinweisen kann ich hier auf Stellen von Heuslers Arbeit, die in verwandter Weise Züge des Aufbaus kennzeichnen und in diesen Zügen die Neuschöpfung des Dichters des Nibelungenlieds erkennen wollen, das, was er bei der Umgestaltung seiner Vorlagen hinzugetan hat. So nimmt Heusler (S. 156f.) an, daß bei dem Bericht von den letzten Kämpfen der Burgunden an die Stelle einsträngiger Erzählung eine zweisträngige zurückbiegende Erzählweise (vgl. oben S. 175) gesetzt worden sei. Noch die Thidrekssaga bewahrt den ältern schlichtern Kunstgebrauch. Der Dichter des Nibelungenlieds gibt ihn auf, auch weil er für die Gestalt, die er neu erfindet, für Dankwart, Zweisträngigkeit benötigt. Oder Heusler zeigt (S. 236f.), wie der Dichter des Nibelungenlieds, ein „Gefühlsmensch und gemäßigter Impressionist", wohl hinreißende Gesichtsbilder schafft, wie jedoch diese lebhaften Augenblickseindrücke durcheinanderwogen und wie die Linien rasch verfließen. Aus dem eigenen Bühnenbild gleitet er hinüber in das der Vorlage, so daß plötzlich Zuschauer zur Stelle sind, die wir nicht erwarten. Was Kennzeichen der lockern Baukunst ist, hat lange für Gedankenlosigkeit gegolten. Eine Stelle, an der auch nach Heuslers Annahme die ältere Nibelungennot im Nibelungenlied geschädigt wiederkehrt, wertet er (S. 290) gleichfalls im Sinn des Aufbaus. Es ist die Hallenszene. Er nennt sie eine der glänzenden Schöpfungen des Dichters der Nibelungennot. „In ihrem dreiteiligen Aufbau stellte sie die Hauptgestalten, Kriemhild, Hagen und Dietrich, daneben Giselher und Gunther, in vielsagendem Umriß hin und brachte

die bewegenden Kräfte der Rachedichtung, Hortgier und Gattenschmerz, zu sinnlich packendem Ausdruck." Der Dichter des Nibelungenlieds gab von diesen Werten manches auf aus Gründen, die seiner Lebensauffassung, seinem Bild von Kriemhilds Geistesart, endlich aber dem Wunsch entsprangen, einen Gedanken einem spätern, selbstgedichteten Auftritt aufzusparen. Also auch andere Verteilung des Stoffs auf den Raum der Dichtung, ein Griff des Aufbaus, bewirkte die Abänderung.

Ungefähr zur selben Zeit wie Heusler versuchte Josef Körner (Das Nibelungenlied, Leipzig und Berlin 1921) den Aufbau des Nibelungenlieds zu bestimmen. Überhaupt erforscht ein guter Teil von Körners Arbeit die künstlerischen Züge der Dichtung, und zwar folgerichtiger und umfassender, als es bis dahin getan worden war. Körner schaltet, anders als Heusler, dabei die Frage fast ganz aus, wie das Nibelungenlied geworden ist, trachtet vielmehr bloß der endgültigen Gestalt der Dichtung ihre künstlerischen Kennzeichen abzulauschen. Nur die Annahme, daß diese endgültige Gestalt bloß erschlossen werden kann, nicht aber uns vorliegt, führt auch ihn gelegentlich in das Gebiet der Vermutungen. Körner sucht den kunstvollen Bau des Nibelungenlieds (S. 91ff.) aufzudecken und bleibt nicht bloß bei der Tatsache der beiden nahezu gleichen Teile stehen. Um solche Fragen der Tektonik hatten sich die Erforscher des Nibelungenlieds im 19. Jahrhundert so wenig gekümmert wie die von „Ilias" und „Odyssee".

Der Aufbau der homerischen Epen war entwertet, seitdem durch Wolf angeregt W. Schlegel sich über die vielen lustig gemacht hatte, die den wohlberechneten Bau des Ganzen anstaunten, obgleich er nach Schlegels Ansicht etwas Spätes, dem homerischen Zeitalter Fremdes und obendrein überhaupt nichts künstlerisch Wertvolles sei.

Wann „Ilias" und „Odyssee" die entscheidenden Eigenheiten ihres Aufbaus gewonnen haben, wird ja schwerlich jemals sicher zu sagen sein. Daß dieser Aufbau indes mehr ist als tüftelnde Berechnung von Gelehrten, die aus polypenartigen Urrhapsodien ein Ganzes zu machen suchten, beginnt die Gegenwart wieder zu erfühlen. Ermatinger drückt das im Hinblick auf die „Odyssee" (a. a. O. S. 349) so aus: „Hätte man sich immer klar gemacht, was diese Gliederung als künstlerische Tat bedeutet, so wäre wohl niemals das törichte Gerede von dem Volksepos und den ihm zugrundeliegenden Einzelliedern aufgekommen." Er sieht die künstlerische Tat dieses Aufbaus vor allem in dem Verzicht auf ein reines zeitliches Nacheinander, in dem Kunstgriff, daß Odysseus zu Beginn des Epos nicht seine Irrfahrt anfängt, sondern im Lauf der Dichtung, die viel später einsetzt, eine große Zahl seiner Erlebnisse selbst erzählt. Mit Recht weist Ermatinger auf die zahlreiche Nachfolge hin, die diesem Kunstgriff in den neuern Romanen erstanden ist (vgl. oben S. 175).

Den Aufbau selbst bringt Ermatinger in fünf Abschnitte:

1. Die Götterversammlung, in der Athene den Beschluß der Heimsendung des Odysseus erwirkt. (Also der erste Gesang.)

2. Die Telemachie. Die Zustände auf Ithaka und Telemachs Fahrt nach Pylos und Sparta. (Gesang 2—4.)

3. Erlösung des Odysseus durch Hermes. Ankunft bei den Phaiaken. (Gesang 5—8; so wenigstens glaube ich nach der Begrenzung von Ermatingers viertem Abschnitt es annehmen zu dürfen.)

4. Erzählung des Odysseus. (Die sogenannten „Alkinou apologoi" umfassen Gesang 9 bis 12.)

5. Von der Ankunft des Odysseus in Ithaka bis zum Schluß. (Gesang 13—24.)

Ich glaube nicht, daß die Antike oder auch nur überhaupt romanisches Formgefühl den Aufbau der „Odyssee" bewundert hätte, wenn dessen Linien nicht ebenmäßiger geführt wären, als Ermatinger annimmt. Oben (S. 151 ff.) ist über die strenge Zahlenmäßigkeit genug gesagt, die einem Kunstwerk von dem Formwillen der klassischen Antike zugemutet wird. Bald soll noch gezeigt werden, wieviel die Zahl für die neure Klassik der Romanen bedeutet. So darf wohl die Frage getan werden, ob die vierundzwanzig Gesänge der „Odyssee" nicht in ebenmäßigere Gruppen geteilt werden können. Auf die Vorarbeit der neusten klassischen Philologie kann ich das Folgende leider nicht stützen.

Die „rata pars", der einzelne Abschnitt, der den Maßstab des Ganzen erkennen läßt, sind die „Alkinou apologoi", Gesang 9—12. Vier Gesänge also, die in der großen Einheit eine kleinere Einheit bilden. Sie stehen am Ende der ersten Hälfte. Ihr Schluß bildet mithin einen Abschnitt, der das Ganze in zwei gleiche Teile trennt. Gesang 1—12 führt des Odysseus Irrfahrten vor, Gesang 13—24 bringt ihn nach Ithaka und erzählt, was er in Ithaka zu leisten hat. Diese Zweiteilung ist so fühlbar, daß sie weitern Erweises nicht bedarf. Sie könnte bloß noch genauer zergliedert und beschrieben werden.

Setzen sich indes diese zwei Hälften von je zwölf Gesängen wirklich aus je drei Teilen von je vier Gesängen zusammen? Oder erscheint die Vierzahl nur als Kennzeichen des Abschnitts, der die erste Hälfte abschließt? Wer die vierundzwanzig Gesänge in sechs Gruppen von je vier Gesängen teilt, entdeckt rasch, wie zwanglos sich dank solchem Verfahren das Ganze gliedert, wie leicht sich dann Übersicht ergibt, wie dann die Forderung des Aristoteles sich erfüllt, daß gleich der Tragödie auch das Epos „eusynopton" sei.

Die ersten vier Gesänge führen Odysseus überhaupt nicht handelnd vor. In der Götterversammlung spricht Athene für ihn. Sie begibt sich nach Ithaka, und mit Telemach wandert sie nach Pylos und Lakedaimon. Eine reine Exposition also, die vorbereitet auf alles Folgende.

Die Gesänge 5—8 geleiten endlich zur Insel der Kalypso und zu Odysseus selbst hin, führen ihn aber auch von Kalypso fort und bringen ihn nach der Insel der Phaiaken, fördern den Ablauf so, daß in den nächsten vier Gesängen Odysseus erzählen kann, was alles er bis zur Ankunft bei Kalypso erlebt hat. Wichtig ist, wie des Odysseus Bericht genau mit dem letzten Vers des zwölften Gesangs schließt, und wie Odysseus mit seinen letzten Worten es ausdrücklich ablehnt, über den Augenblick der Ankunft bei Kalypso seinen Bericht weiterzuführen. Sauberste Technik sondert hier mit größter Schärfe.

Die drei Teile der zweiten Hälfte gliedern sich deutlich in Vorbereitung und endliche Erfüllung des Freiermords. Der erste Teil dieser zweiten Hälfte leitet Odysseus nach Ithaka, zu Eumaios und Telemachos. Klar scheidet sich der zweite Teil, Gesang 17—20, ab; Odysseus betritt seinen Palast, erscheint im Kreis der Freier, spricht unerkannt mit Penelope, nimmt mit Eukleias Hilfe das Bad und wird von ihr erkannt, trifft dann die letzten Maßregeln vor dem Freiermord.

Die letzten vier Gesänge beginnen mit dem Bogen, den nur Odysseus spannen kann. Penelope will Gattin dem werden, der im Wettspiel mit diesem Bogen siegt. Dann folgt der Freiermord. Die beiden letzten Gesänge bringen nach dem Grauen des Mordens den beruhigenden Ausklang: Wiedererkennung des Odysseus und der Penelope, Abstieg der toten Freier zum Hades, wiedergewonnene Ruhe auf Ithaka.

In schlichtem Ebenmaß ordnet sich die „Odyssee" zu einem zweigliedrigen Aufbau. Jedes der beiden Glieder zerfällt in drei Teile. Von diesen drei Teilen bedeuten die zwei ersten Vorbereitungen eines Höhepunkts, einmal der „apologoi", dann des Freiermords. Die beiden

dritten Teile bringen die Höhe, klingen dann in Dämpfung aus. Nach der stärksten Erregung folgt Beruhigung.

Ich freue mich, in solcher Bestimmung des Aufbaus der „Odyssee" übereinzutreffen mit Richard Heinze (Virgils epische Technik, 3. Aufl. Leipzig 1915 S. 458 Anm. 3). Heinze weist der „Aeneis" eine verwandte Baukunst zu. Ihre zwölf Bücher zerfallen gleichfalls in zwei Hälften. Den Beginn der zweiten Hälfte betont das neue Prooemium. Die parallelen Selbstgespräche der Juno im 1. und im 7. Buch, ihre darauffolgenden Handlungen heben die Responsion noch deutlicher hervor. Innerhalb der beiden Hälften lassen sich je zwei Bücher zusammenfassen. Heinze verweist auf Apollonios, der seinen beiden ersten Büchern die Hinfahrt nach Kolchis, den beiden letzten die Abenteuer auf Kolchis und die Rückfahrt zuteilt. Heinze erinnert noch daran, daß Vahlen hexadische Gliederung der Annalen des Ennius nachweisen möchte.

Allerdings streift Heinze diese Dinge nur ganz flüchtig. Es ist, als ob ihm wertvoller wäre nachzuweisen, daß Vergil alles tue, um eine nicht sachlich gegebene Gliederung zu meiden. Und er selbst geht rasch weiter mit der Bemerkung: „Sehr viel wichtiger als die Gliederung ist ... die Vereinfachung. Einfachheit und Beschränkung dient nicht nur der Übersichtlichkeit, sondern vor allem der Größe und Erhabenheit des Gedichts." Besteht da nicht wieder einmal deutsche Angst vor einem Gestalten, das einer überindividuellen Form, einer Form von mathematischer Gesetzlichkeit den Stoff unterwirft?

In dem Deutschen wehrt sich alles dagegen, die Frage der künstlerischen Komposition so äußerlich zu nehmen. Goethe möchte gelegentlich sogar das ganze Wort Komposition beseitigen. Zu Eckermann nannte Goethe es ein ganz niederträchtiges Wort. Das Gespräch vom 20. Juni 1831 denkt dabei zunächst an musikalische Komposition und verwirft die Wendung, Mozart habe seinen Don Juan „komponiert". „Als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt!" Goethe, der Mitschöpfer organischer Ästhetik, spielt gegen Komposition und gegen die Vorstellungen, die sich mit dem Ausdruck verknüpfen, seine Überzeugung aus, es sei vielmehr eine geistige Schöpfung, das Einzelne wie das Ganze sei aus einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Schaffende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot. Plotinisch ist das gedacht, es wehrt sich, ohne es ausdrücklich zu sagen, gegen die festen Maße, in die ein Kunstwerk eingeordnet wird. Es gilt für Dichtung wie für Musik. Und unzweideutig kehrt es sich gegen französische Deutung des künstlerischen Schaffens. Ganz so hatte Goethe schon in dem Brief an Schiller vom 28. Februar 1798 den Franzosen verdacht, daß sie vom Zusammensetzen sprächen, wo doch durch die Leistung des Genies ein Ganzes erzeugt wird.

Dennoch gebraucht Goethe selbst das verurteilte Wort Komposition vielfach, besonders wenn er von bildender Kunst spricht. Etwa in der „Reise am Rhein, Main und Neckar" hält Goethe durchaus an dem Wert einer „symmetrischen Komposition" fest. Und er bemerkt (Jubil.-Ausg. 29, 318), van Eyck habe sich „einer im stillen bewahrten technischen Vollkommenheit" entäußert, des Begriffs der symmetrischen Komposition. Die Kompositionen van Eycks seien zwar von der größten Wahrheit und Lieblichkeit, aber sie befriedigen nach Goethe die strengen Kunstforderungen nicht. In diesem Zusammenhang wagt Goethe eine Wendung, die ohne Einschränkung für Maßästhetik in Anspruch genommen werden darf: daß ohne Symmetrie irgendein Gesehenes keinen Reiz ausübe. Für Goethe bedeutet dank

solcher Auffassung die Leistung van Eycks zwar einen Fortschritt aus einem erstarrten, veralteten, künstlichen Zustand in die freie, lebendige Naturwahrheit, aber zugleich einen Verlust, der erst nach und nach sich wiederherstellte.

Schon diese Äußerung Goethes führt zu Ansichten zurück, die hier längst vorzubringen waren. Stimmt Goethe unbedingt für streng symmetrische Komposition, so erblicke ich in ihr nur den einen Pol der Kunst. Wenn ich von der Gestalt des Kunstwerks rede, denke ich nicht bloß an Ebenmaß.

Es hieße, völlig zwecklose Hemmungen errichten, wenn ich in dem Augenblick, wo die Bedeutung der künstlerischen Gestalt gegen ein Formgefühl zu erweisen ist, das von gesonderter Wertung der Gestalt nichts wissen will, bloß die strenge Ebenmäßigkeit antiker klassischer Komposition berücksichtigte. Nicht ob solches Ebenmaß, solches genaue Zahlenverhältnis des Aufbaus besteht, sondern nur, ob die Gestalt sich neben dem Gehalt überhaupt fühlbar macht, kommt für mich in Frage. Das Entscheidende ist, daß auch dort die Gestalt neben dem Gehalt ihr Recht behauptet, wo nicht der Pol antik klassischer, wo vielmehr der entgegengesetzte Pol einer Kunst von freiern Maßen anzusetzen ist. Allein wenn ich die Wichtigkeit der Gestaltwirkung einer Kunst verfechte, die von vielen schlechthin für formlos gehalten wird, so muß ich auf der andern Seite mit aller Schärfe die künstlerische Bedeutung fester, durch Zahlen ausdrückbarer Maßverhältnisse entwickeln. An ihnen ist ja das Wesen künstlerischer Gestalt leichter zu erweisen. Was an lockerer geformten Werken Gestalt ist, läßt sich besser erfassen, wenn die Gestaltwirkung strenge gebauter künstlerischer Schöpfungen erkannt ist. Der Begriff künstlerischer Gestalt ist selbstverständlich leichter begreiflich zu machen an Werken der klassischen Antike oder der romanischen Klassik als an Werken, die nach deutschem Formgefühl feste Umrisse scheuen.

Und zu beseitigen ist vor allem das Mißverständnis, es gelte nur, zahlenmäßiges Ebenmaß festzustellen, um das Künstlerische von Schöpfungen des einen Pols zu erweisen. Solche Zahlenverhältnisse sind an sich bloß Sache des Verstandes. Was oben über den Aufbau der „Odyssee" angegeben ist, teilt das Ganze dieses Epos lediglich in logisch abgegrenzte Gruppen von gleichem Umfang. Läge das Wesen der künstlerischen Gestalt bloß in einem saubern Nach- oder Nebeneinander von gedanklich trennbaren Unterabteilungen, so käme Gestalt wirklich nicht in Betracht für die Erfassung des Kunstwerks.

Zergliederer von Kunstwerken, zumal von Dichtungen, meinen etwas Wichtiges zu sagen, wenn sie die sogenannte Disposition vorlegen und in dieser Disposition Klarheit entdecken. Das wird als künstlerischer Vorzug gewertet. Es bleibt ganz im Begrifflichen stecken und reicht nicht an Kunst und Kunsterleben heran. So gibt Ermatinger nur eine rein begriffliche Disposition der „Odyssee" und beweist damit bestenfalls, daß die „Odyssee" nicht ein greuliches Durcheinander ist. Schon indem ich zu zeigen versuche, daß der Inhalt in Teile von ebenmäßigem Umfang zerfällt, wage ich einen Schritt weiter. Die kunstvolle Füllung des Raums macht sich geltend.

Beispiele für Dispositionen, die lediglich logische, nicht künstlerische Ordnung am Dichtwerk aufzeigen, liegen in Menge vor. Es ist ja der große Vorzug von F. Schlegels Aufsatz über die „Lehrjahre", daß er den Aufbau des Romans in dessen künstlerischen Gestaltungszügen darlegt. Selten genug hat er Nachfolge gefunden. In dem Aufsatz „Das bürgerliche Drama" (Vom Geistesleben 2. Aufl. S. 186. 203) streife ich zwei Arbeiten aus Sarans Seminar, die zwei verschiedene Stufen in der Zergliederung von Dramen darstellen. Walther Kühlhorn gelangt in seiner Arbeit über „Julius von Tarent" (Halle 1912) noch nicht so weit wie Otto

Spiess' Studie „Die dramatische Handlung in Lessings Emilia Galotti" (ebd. 1911). Spiess entwickelt die vielgestaltige und doch streng logische Verknüpfung der Handlungsfäden des Stücks. Eine graphische Skizze des Handlungsgeflechts der „Emilia" versinnlicht überdies die gewonnenen Ergebnisse. Ein lückenloses Gewebe von Fäden wird festgestellt, die sich zu einer einheitlichen Bühnenhandlung verschlingen. Vom Begrifflichen der Ordnung geht es weiter zu Angaben über die künstlerische Gestalt des Nacheinanders. Der innere technische Zusammenhang enthüllt sich bei Spieß vollständiger als bei seinen Vorgängern. Gleichwohl konnte ich noch manchen Fingerzeig hinzutun, der die strengen und einfachen Linien des Aufbaus der „Emilia" besser erkennen läßt. Ich wiederhole hier das Wichtigste.

Klar und scharf heben sich die fünf Aufzüge voneinander ab: Der erste gehört dem Prinzen, der zweite den Galotti, der dritte führt beide Gruppen zusammen, der vierte wird von Orsina beherrscht, der letzte von Odoardo und Emilia. Auf Vereinfachung, auf edle Einfalt ist das angelegt; es ruft die ästhetischen Gefühle wach, die von schlichter Linienführung erwirkt werden. Ein Aufzug sammelt meistens das Interesse des Zuschauers in einer Gestalt, höchstens in einer Gruppe. Lessing erteilt dadurch starke Akzente und gewinnt einen deutlich fühlbaren Rhythmus. Er kann umgekehrt im dritten Aufzug den Zustand der Verwirrung und Unsicherheit, der hier herrscht, fühlbarer machen, indem er keiner einzelnen Persönlichkeit den Vorrang läßt. In den beiden Schlußaufzügen wird umgekehrt die mehr und mehr zunehmende tragische Klarheit kenntlich, indem die Träger dieser Aufzüge über ihre Umgebung emporwachsen und die ganze Aufmerksamkeit auf sich lenken. Das Stück beginnt mit einem Aufzug, der in acht Auftritten Zug um Zug von der Langweile des Alltags zu Spannung und tragischen Möglichkeiten emporleitet. Der erste, dritte, fünfte und siebente Auftritt bringen kurze Selbstgespräche des Prinzen. Im zweiten und vierten steht Conti, im sechsten Marinelli, im achten Rota vor dem Prinzen. Das epigrammatische Schlußwort fällt Rota nach dem Abgang des Prinzen zu.

Nicht einfach, weil Ebenmaß und Zahlenmäßigkeit walten, darf von künstlerischer Wirkung die Rede sein. Vielmehr hat die Auftrittsfolge des ersten Aufzugs etwas von der Schlichtheit einer antiken Säulenordnung. Es ist, als träte man durch eine Säulenreihe in einen Tempel. Winckelmann spräche von hohem, nicht von schönem Stil. Auf Größe, auf Erhabenheit deutet der hohe Stil. Wirksamer als der schöne rückt er ab von dem leichtbeschwingten Formspiel des Rokokos, aber auch von der jähen Wucht des Barocks.

Der Aufsatz über das bürgerliche Drama möchte noch an andern Dichtungen das Wesentliche der künstlerischen Gestaltung aufdecken und dabei über die engen Grenzen einer bloß begrifflichen Disposition hinausgehen.

Daß Fr. M. Klingers „Zwillinge" das übliche Sturm und Drang-Drama an geschlossenem Aufbau übertreffen, ist längst bekannt. Allein wenig hat man sich um diesen Aufbau gekümmert. Die drei ersten Aufzüge setzen mit langen Auftritten ein, in denen nur Guelfo und sein Gegenbild Grimaldi auf der Bühne stehen. Das entspricht der überragenden Stellung, die der Kraftkerl Guelfo im Stück einnimmt. Guelfo gibt den Akteingängen einen überstarken Ton. Langehin tönt dieser Ton aus. Immer wieder folgen Auftritte, in denen Guelfo den Seinen gegenübertritt, im ersten und dritten Aufzug der Mutter, im zweiten dem Mädchen, das er leidenschaftlich liebt, die aber die Braut des Bruders Ferdinando, nicht seine Braut geworden ist. Dreimal folgt auf die düstere Welt Guelfos, der sich in das Gefühl eines schändlich Verkürzten einbohrt, das wirkliche Leben. Am fühlbarsten in dem Auftritt mit Kamilla erweist sich Guelfos Sinnen als zerstörender Wahn. Dreimal hat Guelfo das Schlußwort. Im vierten Aufzug ändert sich der Rhythmus. Nun tritt die Sorge der Eltern und Kamillas um Ferdinando in den Vordergrund. Ihnen gehört der Anfang des Aufzugs. Anzeichen auf Anzeichen des Mords stellen sich ein, den an seinem Bruder haßerfüllt Guelfo verübt hat. Endlich erscheint, halb wahnwitzig im Bewußtsein seiner Kainstat, Guelfo und läßt durch die Zweideutigkeit seiner

wilden Worte der Mutter und Kamilla noch Hoffnung. Dann erst bekennt er, zuerst allein, alsbald gegen Grimaldi die Tat. Wieder bleibt ihm das letzte Wort. Der fünfte Aufzug gehört dem strafenden Vater. Guelfo kann nur noch sich und den Seinen fluchen. Der Vater stößt ihn nieder. Eine deutliche Steigerung, ein fühlbares Ausklingen. Eine Entladung, die von Kraft strotzt, und dennoch eine Tönung des ganzen Bildes, die künstlerisch geordnet ist.

Ganz unbedingt gilt Ibsens „Rosmersholm" als Meisterwerk dramatischer Baukunst. Analytische Gestalt ist durchgeführt. Sie bewährt strengen Bau. Allein Ibsen leistet noch mehr. In allen vier Aufzügen stehen Rosmer und Rebekka an erster Stelle. Sind doch die andern samt und sonders nur kunstvolle Mittel, den Bühnenvorgang zu bereichern, nicht aber notwendige Voraussetzungen einer sich entwickelnden Tragik. Im ersten Aufzug erscheinen noch Kroll und Brendel, im zweiten Kroll und Mortensgaard, im dritten nur noch Kroll, im vierten nur noch Brendel. Nicht bloß die Tatsache symmetrischer Ordnung hat hier künstlerischen Sinn. Sondern Menschen, die von außen kommen und die beiden Einsamen auf Rosmersholm mit der Welt in Verbindung setzen, schaffen künstlerische Füllung. Neue Motive schlingen sich ein und bereichern die Melodie des Dramas. Durch Kroll dringen in die beschauliche Stille scharfe und herbe Töne. Nicht auf Wahrheit geht er unmittelbar aus, sondern nur um seinen politischen Zwecken zu dienen, zerstört er eine wohltätige Täuschung. In drei Stufen baut sich vom ersten bis zum dritten Aufzug die Leistung Krolls auf. Der erste Aufzug bringt im Gespräch Rosmers und Rebekkas mit Kroll die Entzweiung der beiden alten Freunde. Im zweiten Aufzug soll das Gespräch Rosmers mit Kroll versöhnen, steigert aber nur den Gegensatz. Im dritten Aufzug treibt Krolls Gespräch mit Rebekka die tragische Spannung auf die Höhe. Rosmer kommt hinzu. Volle tragische Klarheit ist die Folge. Rosmer geht jetzt zusammen mit Kroll ab und bekundet so, daß sich seit dem Beginn des Stücks völlige Umkehr ergeben hat. Dort standen Rosmer und Rebekka Hand in Hand gegen Kroll, jetzt wenden sich Rosmer und Kroll gegen Rebekka. Der letzte Aufzug bedarf Krolls nicht mehr, zieht nur die Schlußfolgerungen, nähert Rosmer und Rebekka wieder einander, nicht fürs Leben, sondern für gemeinsamen Tod.

Töne, die grell voneinander abstechen, werden für kurze Zeit harmonisch verbunden, streben aber wieder auseinander und ertrinken in der Melancholie des Ausgangs.

Aber Ibsen hat noch andere Mittel, das Spiel der Töne abzuwandeln. Er steigert den Gegensatz Rosmer und Kroll zu dem Gegensatz Brendel und Mortensgaard. Brendel ist vollends der Träumer, der sich lange auf sein Apostelamt vorbereitet und im entscheidenden Augenblick den Glauben an dieses Amt verliert. Mortensgaard kämpft noch rücksichtsloser als Kroll für seine Ziele. Mehr als Episodenfiguren, treiben sie die Handlung weiter. Aber sie bereichern auch den Stimmungsablauf. Die scharfen und zur Eintönigkeit neigenden Farbengegensätze der drei Hauptgestalten werden gemildert durch die Farbentöne Brendels und Mortensgaards. Sparsam und treffsicher handhabt Ibsen diese Zwischenfarben. Ähnlich verfährt er mit dem Chorus des Stücks, mit Frau Helseth.

Otto Spiess zergliederte inzwischen „Die dramatische Handlung in Goethes ‚Clavigo', ‚Egmont' und ‚Iphigenie'" (Halle 1918). Seine Methode ist hier vertieft, ohne indes wesentlich näher an meine Betrachtungsweise heranzukommen.

XI. WECHSELSEITIGE ERHELLUNG DER KÜNSTE.

A. VORAUSSETZUNGEN.

Meine Zergliederungsversuche zielen samt und sonders auf den Nachweis, wie der Raum eines Dramas kunstvoll ausgefüllt werden kann, wie also durch die Art der Füllung der Gehalt eines Stückes stärkere Wirkung gewinnt. Was durch Worte der Bühnenrede begrifflich ausgedrückt wird, erfährt eine Steigerung dank künstlerischen Zügen, die über das Begriffliche hinausgehen und auf die Sinne wirken. Auch der Rhythmus der Sprache, der Vers, das Bildhafte der Rede erbringen verwandte Steigerungen, die dem Sinn der Worte eine Wirkung auf die Sinne hinzufügen. Wer von künstlerischer Raumfüllung in Werken der Dichtkunst redet, geht indes über den Umkreis des Rhythmischen oder Metrischen oder Bildhaften hinaus. Die Funktion, die im Nacheinander einer Dichtung an einzelnen Stellen von besonderer Wichtigkeit dem Wortausdruck zukommt, möchte er erfassen. Und wie dem Wortausdruck auch allem, was durch das Wort oder durch die Gebärde in dem Leser oder im Zuschauer wachgerufen wird. Es soll die ästhetische Wirkung bestimmt werden, die aus einer so oder anders gearteten Anordnung innerhalb des Ganzen erzielt wird.

Solche Anordnung kann zahlenmäßig genau und zahlenmäßig einfach sein. Natürlich fällt, soweit Kunst in Frage steht, nicht das Begriffliche der Zahlenmäßigkeit in Betracht. Sondern das Schlichte und Übersichtliche streng zahlenmäßiger Raumfüllung kommt einem ästhetischen Bedürfnis entgegen. Wo strenge Maße nicht eingehalten sind, ergibt sich ein ästhetischer Eindruck entgegengesetzter Art, nicht aber notwendig ein unästhetischer. Neben dem Bedürfnis nach sauberer Klarheit und nach dem Leichtüberschaubaren besteht gleichberechtigt das Bedürfnis nach lockerer Haltung.

Die bloße Tatsache des Zahlenmäßigen bedeutet so wenig wie irgend etwas Begriffliches unmittelbar einen künstlerischen Wert. Das gilt ganz wie von Dichtkunst auch von jeder anderen Kunst. Es wäre verfehlt, Künsten, die an sich dem Begrifflichen fernerstehen als Dichtkunst, durch falsche Auffassung der festen Maße, deren sie sich bedienen, etwas Begriffliches hinterrücks zuzumuten.

Das ist ja der große Vorzug der bildenden Kunst und der Musik, daß sie ans Intellektuelle minder gebunden sind als die Wortkunst, die mit dem Wort, dem Träger des Intellektuellen, arbeitet. Sie beharren unbedingter in einem rein ästhetischen Gebiet. So meint es ja F. Schlegel (vgl. oben S. 204), wenn er sagt, man würdige Werke der bildenden Kunst wie von selbst aus einem rein künstlerischen Standpunkt, von dem keine fremdartigen Zusätze die Aufmerksamkeit ablenken und zerstreuen. In diesem Sinn trennt er bildende Kunst von „manchen anderen mit wissenschaftlichem Stoff oder mit nützlichen und sittlichen Zwecken vermischten Darstellungsarten". Zu diesen Darstellungsarten zählt Dichtkunst.

Immer von neuem ist festzustellen, daß die Künste, die des Wortes nicht bedürfen, den Gehalt mit künstlerisch reineren Mitteln ausdrücken als Dichtkunst. Nur Dichtkunst bleibt

der Gefahr ausgesetzt, ihren Gehalt bloß begrifflich auszusprechen, also über die Bräuche der Wissenschaft nicht hinauszugehen. An den Werken anderer Künste offenbart sich dem Betrachter das eigentlich Künstlerische des Ausdrucks unvermischter und daher auch leichter. Wer mit Dichtungen sich auseinanderzusetzen hat, kann weit eher dem Irrtum verfallen, er schöpfe das Kunstwerk aus, wenn er bloß dessen Begriffsinhalt ergründet. Er beharrt bei der logischen Seite des Wortausdrucks und vergißt, die künstlerische Seite des Wortausdrucks zu beherzigen, die sich minder unmittelbar und minder unvermischt geltend macht als die künstlerische Seite des Ausdrucks anderer Künste.

Dem Künstlerischen des Wortausdrucks wird von vornherein gerechter, wer gewohnt und geschult ist, an Werken der bildenden Kunst oder der Musik das Künstlerische zu beobachten. Wer an Werken dieser Künste immer wieder erfährt, daß ihnen ein streng begrifflicher Gehalt nicht abzugewinnen ist, daß nur ihre Gestalt etwas menschlich Bedeutsames verkündet, es aber nicht in Begriffe umsetzt, wird die Worte der Dichtkunst nicht bloß um ihres Begriffsinhalts willen hinnehmen, wird für ihre unbegriffliche Ausdrucksweise besseres Gehör besitzen.

„Sprache der Kunst" (vgl. oben S. 178) reden unmittelbarer als Dichtkunst die anderen Künste. Denn Sprache der Kunst ist voller Gegensatz zur Sprache der begrifflichen Worte. Wer Sprache der Kunst an Werken der bildenden Kunst oder der Musik verstehen gelernt hat, wird sie besser verstehen, wenn sie von Dichtkunst gesprochen wird.

Ein für allemal sind künstlerische Griffe, die sich an Dichtwerken nur mühsam erweisen lassen, rasch an Werken der bildenden Kunst und der Musik festzustellen. Rascher ist daher auch die Fachsprache der Technik dieser Künste zustande gekommen als die der Technik des Dichters. Und seit langem nutzt, wer von Dichtungen und vom Dichten spricht, die Wendungen, deren sich längst zu bedienen pflegt, wer Malerei oder Plastik oder Musik zu ergründen hat. Natürlich ist hier nicht bloß an die Begriffe gedacht, die von vornherein ebenso der Dichtkunst wie der Musik gehören. Musik und Dichtkunst wenden sich gemeinsam an das Ohr. Da wie dort vernimmt das Ohr Akzente, Takte, Rhythmus, Melodie. Noch der Gegensatz von Dur und Moll, von Stakkato und Legato kann hierhergerechnet werden. Doch schon diese Gegensätze werden gern in übertragenem Sinn, nicht bloß als Unterschiede von hörbarem Werte, sondern als Abstufungen geistiger Art, als Bezeichnungen für Gegensätze der Gefühlswirkung verwertet, wo von Wortkunst zu reden ist. Reicher Wechsel von Tönen wird beobachtet, während tatsächlich nur vielgestaltige Abspiegelung des Gefühls vorliegt. In verwandtem Sinn vernimmt man aus einer Dichtung Akkorde und Trompetenstöße, glaubt man durch die Worte Scherzo und Kapriccio das Wesen von Dichtwerken eindeutig bezeichnen zu können. Wer von Leitmotiven in der Dichtung spricht, denkt zuweilen lediglich an wiederkehrende Einzelheiten des Stoffs, vielleicht auch an Gegenstände, die mehrfach in einer Erzählung oder in einem Drama auftauchen. Das Fortissimo, das in dem Abschluß einer Dichtung oder eines Abschnittes dieser Dichtung vernommen wird, kann unter Umständen bloß in der jähen Folge von Vorgängen, in dem Überraschenden und Spannenden liegen, das sich unversehens an dieser Stelle eröffnet. So arbeitet F. Schlegel bei der Zergliederung der „Lehrjahre" mit Begriffen der Musik (vgl. oben S. 203).

Solche Übertragung herrscht fast stets, wenn aus der Umwelt bildender Kunst ein Fachausdruck geholt und an Dichtung angewendet wird. So nutzt man das Wort „Kolorit der Dichtung". So läßt man den Dichter Linien zeichnen, den Pinsel führen, Licht und Schatten verteilen, Farben auftragen, ein Bild ausmalen oder auch bloß skizzieren. Vielleicht zählt die Wendung „Reichtum von Tönen" überhaupt zu den Entlehnungen, die aus der Welt der

Malerei und nicht aus der Welt der Musik stammen, wenn sie an die Beschreibung von Dichtungen gewandt wird. Vom Vordergrund und vom Hintergrund, von deren perspektivischer Behandlung, von Perspektive einer Dichtung überhaupt ist vielfach die Rede. Am geläufigsten sind dem Ergründer von Dichtungen Ausdrücke aus der Sprache der Baukunst wie Aufbau oder Architektonik, wie Bauart von Aufzügen und Auftritten, von Büchern und Kapiteln.

Dieser Brauch, Züge einer Dichtung durch Begriffe aus dem Umkreis bildender Kunst zu bezeichnen, artet leicht zu bloßer Schaumschlägerei aus. In einem jugendlich eifervollen Briefe aus der ersten Hälfte November 1793 (S. 139) schrieb F. Schlegel seinem Bruder Wilhelm von einer der ersten verständnisvollen Würdigungen, die nach der italienischen Reise Goethe zuteil geworden waren, von Ludwig Ferdinand Hubers Aufsatz über Göschens Ausgabe von Goethes Werken. Er stimmt Huber vielfach zu. Dann aber sagt er: „Den Faust beschreibt er vielleicht wahr, aber mit sehr bunten Farben: da findet er Raffaelsche und Ostadische und wieder Michelangelosche Gemälde, Shakespearesche Phantasie und Swiftische Satire; in Gretchen sieht er bald Madonna und bald Magdalena. Ist das nicht fühllos und armselig, ein erhabnes Gedicht so zu beschreiben? Er sage, was es ist ..., und wenn er kann, wie es wurde. — Überhaupt sind große Maler, als gute Bekannte des Kritikers, so oft genannt, daß man sich wundert, wenn man erfährt oder weiß, daß der Mensch doch nur einen Raffael gesehen hat, und wer weiß, ob er nur den einzigen verstünde."

Der Vorwurf, der sich da gegen L. F. Huber erhebt, ließe sich in verstärktem Maße richten gegen die vielen, die seitdem und besonders um 1900 von Dichtung nicht reden konnten, ohne eine lange Reihe mehr oder minder unbekannter Maler anzuführen. Ihnen selbst mag solche Verknüpfung immerhin etwas Aufklärendes und ein echteres Verständnis bedeutet haben. Was aber gab sie den andern, die keine gleich scharfumrissenen Vorstellungen von dem Wesen der angeführten Maler hatten? Lag in solcher Verknüpfung nicht etwas wie Bequemlichkeit, die mit einem eiligen Vergleich abtut, was nur mühsam zu genauerer begrifflicher Bestimmung zu bringen ist?

Bedenklicher ist ein Mißbrauch, der freilich dem Kunstwerk noch minder gerecht wird. Ihn geißelt Herbart in seiner „Allgemeinen praktischen Philosophie" von 1808: „Manche Personen geraten ins Dichten, wenn eine schöne Landschaft sich eröffnet, und ins Schwärmen, wenn sie Musik hören; oder sie halten wenigstens die Musik für eine Art Malerei; die Malerei aber für Poesie, die Poesie für die höchste Plastik und die Plastik für eine Art ästhetischer Philosophie." Schweifen der Phantasie aus einer Sphäre in die andere heißt das für Herbart. Und er empfiehlt solchen Menschen, sie möchten sich in dem Lächeln der Meister jeder einzelnen Kunst so lange baden, bis es ihnen gelänge, des eigentümlichen Schönen aller besonderen Gattungen innezuwerden, die Landschaft in der Landschaft zu sehen, des Konzerts im Konzert froh zu werden, der Verhältnisse und Tinten der Malerei, der Verflechtung von Situationen, Empfindungen, Charakteren in der Poesie. (Vgl. auch Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 10, 435ff.)

Mit Absicht weise ich auf diese Mißbräuche hin, die auch in dem Bedürfnis wurzeln, wechselseitig eine Kunst durch die andere zu erhellen. Sie sollen verraten, wie ich es nicht meine, wenn ich von wechselseitiger Erhellung der Künste spreche. Sie bezeugen bloß die Stärke des Bedürfnisses, das Erlebnis, das im Empfangen und Erfühlen eines Kunstwerks, eines ästhetischen Gebildes überhaupt sich ergibt, durch Vergleiche mit einer andern, verwandten und doch verschiedenen Welt des Ästhetischen sich und andern zu verdeutlichen. Auf meinem Wege jedoch fördert mich weder, wer schwärmerisch seine Phantasie aus einer Sphäre in die

andere schweifen läßt, noch einer, der unbedenklich das Schaffen des Dichters mit bildhaften Wendungen bezeichnet und diese Wendungen aus einer andern Kunst holt. Beide bezeugen nur, daß ihnen die rechten Ausdrücke für ihr Erlebnis fehlen. Mir ist es ja gerade darum zu tun, des eigentümlichen Schönen der Dichtkunst (mit Herbart zu reden; ich selbst würde mich anders ausdrücken) innezuwerden und dafür bezeichnendere Ausdrücke zu gewinnen. Und bloß so weit nehme ich dabei die Hilfe anderer Künste in Anspruch, als sie mir verraten, was am Dichtwerk unmittelbar und ohne diese Hilfe kaum oder gar nicht zu ergründen ist.

Auf unserem Wege hat sich vielfach gezeigt, daß, wo mit wechselseitiger Erhellung der Künste gearbeitet worden ist, zuweilen wirklich ein neuer Einblick in die Geheimnisse der Wortkunst sich eröffnete. Nicht ohne Bedenken möchte ich diesen Ruhm zubilligen dem Vergleich, den zwischen Isokrates, Polyklet, Phidias und Lysias, Kallimachos, Kalamis der antike Stilkritiker Dionys von Halikarnaß wagt und den die beiden Schlegel so hoch einschätzen. Weit eher darf ich mich auf Melanchthons Verknüpfung der drei „genera dicendi" mit Dürer, Grünewald und Cranach oder auf die Zergliederung der „Lehrjahre" durch F. Schlegel berufen. Doch schon Cicero nutzt, wo er über seine eigene Kunst, über die Kunst der Rede, etwas Besonderes zu sagen hat, den Hinweis auf verwandte Erscheinungen in der Baukunst. Oben (S. 197) ist berichtet, wieweit nach Nordens Ansicht Cicero da dem Vorgang der Griechen folgt. Und am stärksten spricht für das Recht dieser Verknüpfung von Redekunst und Baukunst die Tatsache, daß ein so feinfühliger Ergründer des Stils ungebundener Rede wie Norden heute Ciceros Wendung dort aufnimmt und weiterführt, wo er über das Wesen der Periode Ciceros das Beste und Letzte sagen will, was er nach jahrzehntelanger Arbeit auf dem Gebiet dieser Stilfragen vorzubringen hat. Auch ihm verrät den künstlerischen Sinn der Periode Ciceros ein Vergleich mit der Rhythmik der Bauten Palladios.

B. BRÄUCHE DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS.

Uralt ist das Bedürfnis und der Brauch, wo von der Gestaltung der Wortkunst zu berichten ist, die leichter erfaßlichen Begriffe der bildenden Kunst zu verwerten. Zumal seitdem in neuerer Zeit der Drang mehr und mehr zum Durchbruch gekommen war, sich das Wesen künstlerischen Schaffens klarzumachen, wurde der Fachsprache der bildenden Kunst nicht nur viel für die Bestimmung des Wesens von Dichtkunst entliehen. Vielmehr ging neue Erkenntnis von wesentlichen Zügen bildender Kunst meist voran. Und hinterdrein entdeckte man die verwandten Züge der Dichtkunst. Die Ästhetik, die seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts erstanden ist, fußt wesentlich auf dem Boden der bildenden Kunst. Und dann erst wagte sie sich ins Gebiet der Poesie. Wir wissen längst, welchen Gewinn Goethe für sein Dichterschaffen gezogen hat aus seinen früh geübten, nie ganz aufgegebenen Versuchen, die Welt als Maler und Zeichner zu bewältigen. Schwerer fällt hier noch ins Gewicht, daß fast immer, wenn Goethe die Lehre vom künstlerischen Schaffen um einen Schritt förderte, dieser Gewinn zuerst der bildenden Kunst zufiel und bloß nachträglich auch für Dichtung genutzt wurde. Goethe mag da immerhin von Anfang an sein eigenstes Schaffensgebiet ins Auge gefaßt haben. Allein tatsächlich hat er den Grundsatz einer organischen Ästhetik, die Überzeugung, daß ein Kunstwerk die strenge innere Gesetzlichkeit eines Naturprodukts haben müsse, zuerst angesichts des Straßburger Münsters in Worte gebracht, an einem Werk der Baukunst also zuerst ausgesprochen, was sein Lebtag für sein Dichten ihm Gesetz blieb, was seinen Anhängern zum Leitgedanken ihrer Anschauung vom Gestalten des Dichters wurde. In der Schrift „Von deut-

scher Baukunst" nennt Goethe die „großen harmonischen Massen" des Straßburger Münsters „zu unzählig kleinen Teilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen" (Jub.-Ausg. 33, 9; vgl. 36, XXVIf.). War er sich inzwischen hundertmal bewußt geworden, daß er mit diesen Worten sein Dichterziel bestimmt hatte, er blieb doch immer noch bei bildender Kunst stehen, als er nach der italienischen Reise im Sinn organischer künstlerischer Arbeit einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil schied. Ihm selbst und besonders den Romantikern wurden diese Begriffe, voran Manier und Stil, sofort unentbehrliche Mittel, Unterschiede des Dichtens zu bestimmen. Aber gesehen waren sie zunächst vom Standpunkt der bildenden Kunst, gedacht als Fingerzeige für deren Jünger. (Vgl. „Vom Geistesleben" 2. Aufl. S. 293ff.)

Solches Vorrecht der bildenden Künste war dem Jahrhundert des deutschen Klassizismus dank Winckelmann selbstverständlich. Winckelmann hatte ja seine Auffassung von der griechischen Antike an deren Bildwerken gewonnen. Was er da erkannt zu haben meinte, wandte er, wandte Lessing oder auch Herder an, wo es galt, die Dichtung der griechischen Klassiker zu erfassen. Sein Schlagwort von der edeln Einfalt und von der stillen Größe, mag es zutreffen auf die griechische Antike oder nicht, gewann die Bedeutung eines Zielgedankens für den gesamten deutschen Klassizismus. Dank Winckelmann erreichten die Gestalten der griechischen Plastik den Rang bestimmender und bedingender Vorstellungen, wenn deutscher Klassizismus seine Menschen formte. Nicht bloß Iphigenie oder die Götter und Göttinnen der römischen Elegien und der „Achilleis" sind in solchem Bewußtsein geformt. Vielleicht der schlagendste Beleg für Winckelmanns Wirkung ist, daß Schiller seine ästhetischen und sogar seine ethischen Begriffe wiederfand in den Gestalten griechischer Plastik, die ihm und wie sie ihm durch Winckelmann gedeutet worden waren. (Vgl. „Vom Geistesleben" 2. Aufl. S. 316ff.) Ja sogar Schillers höchstes menschliches Ideal, das, was ihm selbst wie ein verklärendes Abbild, wie ein verklärtes Vorbild seines eigenen Lebenskampfes vorschwebte, formte sich ihm nach den Deutungen, die den antiken Bildwerken Winckelmann gegeben hatte: dem sogenannten Torso des Herakles und dem Farnesischen Herakles. (Vgl. ebenda S. 324ff.)

Auseinandersetzung mit Winckelmann, Feststellung der Tatsache, daß seinem künstlerischen Ideal ein gleichwertiges, aber polar entgegengesetztes entspreche, war Schillers Scheidung des plastischen und des musikalischen Dichtens. Die Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung kämpft ebenso wie für das Recht des sentimentalischen auch für das Recht des musikalischen Dichters. Wechselseitige Erhellung nicht bloß von bildender Kunst und Dichtung, auch von Musik und Dichtung liegt dem Begriffspaar plastisch und musikalisch zugrunde. Und hatte Winckelmann, aber mit ihm auch Lessing und Goethe, unter dem überwältigenden Eindruck antiker Plastik dem Maler zu wenig Anerkennung gewährt, so nahm die Frühromantik den Kampf zugunsten einer Kunst, ja überhaupt einer künstlerischen Haltung, die von Winckelmann und von dessen Gefolge unterschätzt worden war, mit ihrer Scheidung des plastischen und des pittoresken Künstlers auf. Diesmal galt es, den pittoresken Dichter als gleichwertigen Gegenpol dem plastischen beizuordnen. Wackenroder hatte da vorgearbeitet, er hatte zugleich durch seine Schriften über Maler und Musiker den Romantikern zur Selbstbesinnung verholfen. Auch in diesem Fall wies bildende Kunst den Dichtern ihren Weg.

Vor Wackenroder hatte aus einem ganz andern Lebensgefühl Wilhelm Heinse sein Dichterschaffen als Maler und als Musiker erlebt; in „Ardinghello" war er den romantischen Erzählungen aus dem Leben und vom Schaffen des Malers, in „Hildegard von Hohenthal" den romantischen Erzählungen von Musik und von Musikern zuvorgekommen. Sein Sturm und

Dranggenosse Friedrich Müller zählte wie Salomon Gessner und wie mehr als einer der späteren Schweizer Dichter zu den Dichtermalern. Er selbst nannte sich Maler Müller.

Führende Schwester wurde der Dichtung vollends im 19. Jahrhundert die bildende Kunst. Es war mehr als Spiel, daß die Münchner Genossen Geibels sich im Gewande des Malers gefielen. Münchner Atelierluft durchzieht ihre Dichtungen. Und die geschichtlichen Gemälde der beiden Nebenbuhler Wilhelm von Kaulbach und Karl von Piloty sind gerade in ihren Gegensätzen wesensverwandt den geschichtlichen Dichtungen der Münchner. Ideengeschichte und realistisch geschaute Vergangenheit stehen wie in Kaulbach und Piloty einander gegenüber in Werken aus Geibels Umwelt. Je näher das Ende des Jahrhunderts heranrückte, desto merklicher gewann, und nicht bloß auf deutschem Boden, die bildende Kunst das Amt der Führerin. Naturalismus und besonders Impressionismus wurde zuerst von Malern geschaffen. Sie prägten die Kampfworte, sie boten die Fachsprache der neuen Kunst. Dichtung und Kritik von Dichtung übernahmen willig, was von den bildenden Künstlern vorbereitet worden war. Ganz so verhielt es sich später, als zuerst expressionistisch gemalt, dann auch expressionistisch gedichtet wurde Die Persönlichkeit und die Schöpfungen Oskar Kokoschkas erhalten noch jetzt in uns das Bewußtsein, wie sehr bis in jüngste Zeit bildende Kunst für sich das Recht in Anspruch nimmt, der Dichtung Wege ins Neuland vorzuzeichnen. (Vgl. „Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod" 2. Aufl. besonders S. 141, 146, 226, 231, 457.)

Wird, wer dieser Tatsachen sich bewußt ist, nicht minder scharf, als es meist geschieht, den Schweizer Vorbereitern des deutschen Klassizismus, dem Kreise Bodmers und Breitingers, die Neigung zum Malerischen vorwerfen? Mehr als anderswo ist in der Schweiz der Dichtermaler anzutreffen. Gottfried Keller bedeutet den Gipfel solcher Verknüpfung beider Künste. Ob Bodmer und dessen Genossen sich selbst Maler nannten, weil sie den Dichter den Gesetzen der Malerei unterwarfen, stehe dahin. Doch durch Lessings „Laokoon", der gegen malerisches Dichten kämpft und die Grenzen der Künste scharf betont, ist es der Welt im Gedächtnis geblieben, daß die Zürcher, aber auch der Berner Haller, dann nördlichere deutsche Anhänger der Schweizer dem Dichter den Wettbewerb mit dem Maler allzueifrig vorgeschrieben und diesen Wettbewerb in ihren Dichtungen zu einseitig durchgeführt haben. Schon auf der Schule lernt man, daß Horaz' Wort „Ut pictura poesis" von den Schweizern unnötig überspannt und zur Voraussetzung von unschmackhaften Gebilden gemacht worden ist. Wirklich rühmt die Strophe von Hallers „Alpen", die den Enzian schildert (Lessing nagelte sie fest im 17. Stück des „Laokoon"), nur den Botaniker, nicht den Dichter. Sie ist eine wissenschaftliche, nicht eine künstlerische Leistung. Allein in Wirklichkeit wollte die Schweizer Kunstlehre gerade Kunst von Wissenschaft trennen, indem sie dem Dichter nahelegte, seinen Gedanken eine Gestalt zu leihen, die mit Mitteln der Malerei erbracht und darum sicherlich künstlerisch geartet war.

Heinrich von Stein hat dies in seiner „Entstehung der neueren Ästhetik" (Stuttgart 1886 S. 289ff.) so gut dargetan, daß hier ein Verweis auf ihn genügt. Gedanken hatte man längst vom Dichter verlangt. Allein noch war zu wenig gesagt worden, wie der Dichter, der diesen Wunsch erfüllte, zugleich den Wissenschafter überholen könne, dessen Aufgabe doch gleichfalls ist, Gedanken vorzuführen. Breitinger erkannte den entscheidenden Unterschied, den eigentlichen Vorzug des Dichters, in dessen Fähigkeit, den Gedanken ein fühlbares Wesen mitzuteilen. In diese Formel legte Breitinger, was ihm als das eigentlich Künstlerische an Dichtungen aufgegangen war. Ich habe hier über den Unterschied zwischen künstlerischer Gestaltung der Wortkunst und wissenschaftlichem Wortausdruck genug vorgebracht, um jetzt sagen zu dürfen, daß Breitinger als einer der ersten das Mehr zu erfassen versucht, das von wissenschaftlicher Darstellung die

Dichtung trennt. Stein meint Breitingers Absicht zu treffen, wenn er annimmt, für die vorgetragenen Wahrheiten sollte der Dichter die Teilnahme des Gefühls gewinnen. Aber das 18. Jahrhundert verwertet die Worte Empfindung und Gefühl meist anders als wir. Wahrscheinlicher ist, daß Breitinger das Künstlerische der Wortkunst in der Fähigkeit suchte, nicht nur zu unserem Verstand zu reden, sondern unserer Einbildungskraft etwas Bildhaftes vorzuzaubern. Deshalb empfahl Breitinger dem Dichter Gleichnisse und dichterische Gemälde. In solchen bildhaften Zügen meinte er das Wesen dichterischer Wortgestaltung zu entdecken. Ist es nötig, nach allem, was oben zu bemerken war, die Einseitigkeit dieser Annahme zu erweisen? Ihr Fehler war indes bloß, daß sie eine einzelne Möglichkeit heraushob und die anderen übersah, die dem Dichter gestatten, über bloße Begrifflichkeit hinauszugelangen. Letzten Endes aber hatte auch Breitinger nur dank der Malerei den Weg zu einem eigentlich künstlerischen Zug der Dichtung gefunden. Auch ihn hatte wechselseitige Erhellung der Künste zu einer Entdeckung geführt, die bis dahin bei bloßer Betrachtung von Dichtkunst nicht erbracht worden war.

Breitinger sucht das Mehr, das von dem Wortausdruck der Wissenschaft die Wortkunst der Dichtung scheidet, nicht in dem Eindruck auf unsere äußeren Sinne, nur in den Vorstellungen, die wachgerufen werden durch Gleichnisse und dichterische Gemälde. Er nennt eine Möglichkeit des Dichtens, aber er übersieht, daß Dichtung auch ohne diese Möglichkeit bestehen kann. Er ist Anwalt anschaulicher Dichtung. Er ist daher den Einwänden aller ausgesetzt, die es für verfehlt halten, der Dichtung Anschaulichkeit zum Gesetz zu machen. Gerade weil die Ästhetik des 19. Jahrhunderts, gestützt auf Goethes Augenkunst, in der Anschaulichkeit, also in der Fülle des Bildhaften, das von dem Dichter gebracht wird, den wesentlichen Zug der Dichtung erblickte, machte sich eines Tages die entgegengesetzte Ansicht um so lauter vernehmlich. Ausdrücklich rief man Lessings Einwände gegen das „Malen" des Dichters wieder zu neuem Leben auf. Freilich mied man Fehlgriffe, die in Lessings „Laokoon" schon Herder aufgedeckt hatte.

Lessing scheidet im 16. Stück des „Laokoon" die Malerei (besser wäre: die bildende Kunst) als Kunst der Figuren und Farben im Raume von der Poesie als der Kunst der artikulierten Töne in der Zeit. Tatsächlich trifft für die Musik zu, was er von der Dichtkunst sagt. Die Dichtkunst bietet mehr als bloß artikulierte Töne in einem zeitlichen Nacheinander. Sie weckt durch den Inhalt des Wortes Vorstellungen. Was als Eindruck von der bildenden Kunst dem Auge geboten wird, was ebenso dem Ohr in der Musik als Eindruck ersteht, all das kann als Vorstellung durch die Dichtung erzeugt werden. Ja noch andere Sinneseindrücke, Eindrücke des Geruchs und des Geschmacks, lassen sich als Vorstellung vom Dichter wiedererzeugen.

Fraglich bleibt bloß, ob diese Vorstellungen aus den verschiedensten Sinnesgebieten sich leichter ergeben, wenn der Dichter nur einen einzigen kräftigen Zug führt oder wenn er verlangt, daß eine Fülle von einzelnen gut- und feinbeobachteten Eindrücken in Worte sich umsetzen. Theodor A. Meyer entscheidet sich in seinem Werk „Das Stilgesetz der Poesie" von 1901 für den ersten Brauch. Er nutzt die Beobachtung, daß Worte überhaupt nicht vollwertige und scharfumschriebene innere Anschauungsbilder wecken. Auf die Fähigkeit des Dichters komme es an, durch seine Worte zu kräftigem Miterleben zu zwingen. Nur dann gewännen die Vorstellungen, die der Dichter wiederbelebt, auch sinnliche Stärke. Meyer brach mit dieser Auffassung den Stab nicht bloß über die schildernde Poesie älterer Zeit, auch über manche Leistung des Impressionismus.

Allein man muß einem Dichter, der wie Gottfried Keller mit dem Auge des Malers zu sehen fähig war, zugestehen, daß, was er selbst von Erschautem in seine Werke brachte, in die Hände von Lesern kam, die leichter und rascher zu kräftigen Sehvorstellungen gelangten als die Zeitgenossen von Lessing. An Heyse schrieb Keller am 30. Dezember 1880 über und gegen Lessings „Laokoon", seit hundert Jahren habe sich die innere Sehkraft der Menge so gesteigert, daß nunmehr durch Erwähnung einer Farbe, eines roten Mantels, eines Landschaftstons, eines Inkarnats viel stärkere Wirkungen zu erreichen seien. Allerdings legt auch Keller hier wenig Gewicht auf Ausführlichkeit der Schilderung. Doch oft genug bringt er in der Erzählung eine Menge von Einzelzügen, um Gegenständliches in unserer Vorstellung lebendig zu machen. Immerhin gibt er dann der Schilderung einen so starken Gefühlston, daß kräftiges Miterleben nicht ausbleibt, rechtfertigt also von dieser Seite die Ansicht Th. A. Meyers.

Auf diesen kräftigen Gefühlston, auf die Fülle des Gehalts, nicht bloß auf die Fülle der Einzelzüge, ging auch der Impressionismus aus. Er mag mitunter wirklich nur mit einer gewissen Freude an der bloßen Menge von Eindrucksabstufungen Wort neben Wort setzen und dabei zu fernliegenden, mindestens ungebräuchlichen Wörtern, zuweilen auch zu Neubildungen greifen, um der Abstufung gerecht zu werden. Allein

das, was auf dem Wege durch das 19. Jahrhundert von der Wortkunst nicht nur der Deutschen hinzuerobert, was von der Eindrucksdichtung im höchsten und letzten Sinn durchgeführt worden ist, besteht in der mächtig fortschreitenden Fähigkeit, vom Bloßgegenständlichen sich zu einem Wortausdruck zu erheben, der die Welt mit allen Sinnen erleben lehrt, der den Leser zu kräftigem Miterleben zwingt, der noch aus einer Überfülle von Einzelzügen etwas Überwältigendes strömen läßt. Ich berufe mich auf den Beleg, den ich oben (S. 90f.) vorbringe. Die Wucht des Wortes hat sich auf diesem Wege gesteigert. Wirkt nicht neben der Wortgebung des Eindrucksdichters ältere Wortkunst kahl und arm, selbstverständlich vieles aus der Umwelt der Schilderer, gegen die sich Lessing wandte, zuweilen indes sogar Goethe? Neben ein Beschreiben, wie es früher geübt worden war, scheint da eine unmittelbarere Wiedergabe des Lebens zu treten. Selbst Goethe spricht vielfach nur von den Dingen. Der Eindruckskünstler erzielt hingegen das Gefühl, als stelle er die Dinge unmittelbar vor uns hin, als erstünden sie in seinen Worten zu unmittelbarem und daher auch um so kräftigerem Miterleben. Er speist nicht bloß mit Begriffen ab. Er gibt im strengeren Sinn des Wortes künstlerisch Gestaltetes (vgl. oben S. 179). Eine Wandlung des künstlerischen Gefühls und der Ansprüche an künstlerisches Gestalten macht sich bemerklich, die noch zu erwägen sein wird, wenn zuletzt von Storm und von dessen Ideal der Lyrik zu sprechen ist.

Gustave Lanson (L'Art de la Prose S. 265) führt als einen fast übersteigerten Versuch impressionistischer Wortkunst nicht ohne Einwände eine Stelle aus dem „Journal des Goncourt" von 1856 (1, 134) an: „Dans la rue. Tête de femme aux cheveux retroussés en arrière, dégageant le bossuage d'un petit front étroit, les sourcils remontés vers les tempes, l'arcade sourcilière profonde, l'œuil fendu en longueur avec une prunelle coulant dans les coins, le nez d'une courbure finement aquiline, la bouche serrée et tirée par une commissure à chaque bout, le menton maigre et carré; un type physique curieux de l'énergie et de la volonté féminines."

Lanson nennt das „un impressionisme exaspéré, dont le principe est de n'employer que des mots intenses et de les juxtaposer dans la phrase en rejetant tout ce qui ne serait que liaison logique." Er spricht von einem „pointillé violent où se mêlent les vibrations des termes juxtaposés, parfois avec un éclat heureux, parfois avec une dureté criarde." Diese Verdichtung und Übersättigung des Ausdrucks wühlt sich derart aufstachelnd dem Leser ins Gefühl, daß ihm die Unmenge von Einzelheiten, die er zugleich apperzipieren soll, erträglicher wird. Er meint nicht schlechthin eine Schilderung hinnehmen zu müssen. Das stürmt nicht nur auf seine Vorstellungskraft ein, da erwirkt die Gestalt des Wortausdrucks unmittelbar Empfindungen, die unabhängig bleiben von der größeren oder geringeren Menge tatsächlich wachgerufener Vorstellungen. Ganz wie Th. A. Meyer festsetzt, wird auch hier nicht der Phantasie zugemutet, vollwertige Anschauungsbilder zu schaffen. Sondern der Anreiz zum seelischen Mitschwingen hat Wirkungswerte zur Voraussetzung, die ausschließlich dem Wort und dessen Eindruckskraft eignen.

So wenig ist es nötig, die Worte des Tagebuchs der Goncourt sich mühsam in Anschauungsbilder umzuschaffen, wie es nötig wäre, die Bedeutung entlegener Wörter, deren sich der Dichter bedient, immer völlig dem Verstand zu verdeutlichen. Lanson erläutert das (S. 231ff.) an Belegen aus Flaubert und aus Zola. „Dans la quatrième dilochie de la douzième syntagme, trois phalangites, en se disputant un rat, se tuèrent à coups de couteau", heißt es in „Salammbô" (S. 193). „Il y avait là des herscheurs, des moulineurs, jusqu'à des galibots de quatorze ans, toute la jeunesse des fosses, buvant plus de genièvre que de bière" lautet ein Satz von „Germinal" (S. 171). Lanson behauptet mit Recht, daß diese Sätze miterlebt werden, auch wenn man nicht weiß, was „dilochie", „syntagme", „phalangite", was „herscheurs", „moulineurs", „galibots" bedeuten. Flaubert hält Assoziationen fern, die sich leicht ergäben, wenn er die Wörter „compagnie, bataillon, régiment, fantassins" gebrauchte. Seine Wörter verhindern den Leser „de voir des pantalons rouges", wie Lanson sagt. Und das Entscheidende ist am Schluß des Satzes mit voller Klarheit ausgedrückt. Zolas Satz fußt auf einem noch unbedingteren Wunsch, wissenschaftlich genau die Ausdrucksweise eines Milieus zu nutzen. Man sieht vor dem inneren Auge freilich nur eine undeutliche Menge von Bergarbeitern. Aber es ist unnötig, mehr zu sehen. Das Entscheidende liegt in den Wörtern „jeunesse" „buvant".

Die Schilderungen der malenden Dichter des 18. Jahrhunderts aber zielen unbedingt auf mühsames Erwecken der Vorstellungen, sie geben meist neben dieser Absicht nur ganz wenig Anreiz zu irgendwelchem kraftvollem Miterleben, geschweige denn zu starken Wirkungen auf das Gefühl. Das gilt von Hallers Versen über den Enzian. Das gilt von Christian Ewald von Kleists „Frühling". Ein paar Verse aus dem ersten Druck (in Sauers Ausgabe 1, 178f.) mögen das bezeugen:

Von bunten Mohnblumen laufen,
Mit grünem Weizen versetzt, sich schmälernde Beeten ins Ferne,
Durchkreuzt von blühendem Flachs. Feldrosenhecken und Schlehstrauch,
In Blüten gleichsam gehüllt, umkränzen die Spiegel der Teiche
Und sehn sich drinnen.

Es ist dem Gotterweiser Brockes nachzurühmen, daß er minder für den Verstand arbeitet und mehr als bloß vergebliches Anregen von Vorstellungen versucht. Schon sein Wunsch, die Sinneseindrücke zu bezeichnen, die von den beschriebenen Naturerscheinungen erwirkt, zu zeigen, wie Auge, Ohr, Nase, Gaumen durch sie erquickt werden, regt, so philisterhaft das bei ihm mitunter ausfällt, das Miterleben an. Und dann gebietet Brockes mehr als die Haller und Kleist über eine Sprache, die — wie es später der Impressionismus macht — in der Wortwahl etwas Gefülltes, Eindrucksvolles, Gefühlweckendes hat. Er findet oft das „mot intense".

Dieses „mot intense" aber ist vom Impressionismus dem Expressionismus weitergegeben worden. Auf dem Weg zur Ausdruckskunst war Georg Heym einer der erfolgreichsten Füller des beschreibenden Worts. Punkt neben Punkt zu setzen, ein bloßes „pointillage", lag ihm fern. Völlig gab er auf, was etwa in Schlafs Anfängen immer zu beobachten ist: den Wunsch, uns zu dauernder Anspannung unserer Vorstellungsfähigkeit zu zwingen. Was an Anschaulichem Heym brachte — und er brachte dessen sehr viel —, war von solcher Wucht erfüllt, daß es den Leser unwiderstehlich zu gespanntem Miterleben zwang. Aus seelischem Mitschwingen, das wie ein Zwang sich ergab, gewannen die Vorstellungen eine ungemeine Kraft und schärfste Umrisse.

C. PSYCHOLOGISCHE BEGRÜNDUNG.

Mit Willen bin ich hier sehr ausführlich geworden. Denn es gilt, endlich genau zu bestimmen, was ich selbst unter wechselseitiger Erhellung der Künste verstehe. Das Wort, das ich zu Beginn des Jahres 1917 im Kreis der Berliner Kantgesellschaft auszugeben wagte, sehe ich jetzt vielfach falsch und oberflächlich verwendet, mindestens in ganz anderem Sinn als in dem Druck meines Berliner Vortrags von damals (Nr. 15 der „Philosophischen Vorträge" der Kantgesellschaft mit der Überschrift „Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe" Berlin 1917). Durchaus nicht jede bildartige Vergleichung von Dichtung mit bildender Kunst und mit Musik gilt mir schon für wechselseitige Erhellung in meinem Sinn des Worts. Und vieles von dem, was soeben über Beziehung der Dichtkunst zu bildender Kunst, über Dichtermaler und Verwandtes vorgebracht wurde, fällt gleichfalls aus dem Rahmen meines Begriffs heraus. Gerade weil ich jetzt scharf sondern und genau umgrenzen will, zog ich bisher keine engen Grenzen. Vorläufig war ja bloß zu sagen, daß es uralter Brauch ist, Erscheinungen aus der Welt der Poesie faßlicher zu machen durch den Hinweis auf Tatsachen aus der Welt der bildenden Kunst und der Musik, auf Tatsachen, die viel bekannter und nicht allein der großen Mehrheit viel vertrauter sind als wichtige Züge des Dichterschaffens.

An erster Stelle ist zu erklären, daß wechselseitige Erhellung der Künste, wie ich sie meine, nichts zu tun hat mit den Fragen, die aufgeworfen worden sind von Breitinger, Lessing, Herder, Th. A. Meyer. Ob man sich für oder gegen den „Laokoon", für oder gegen Th. A. Meyer entscheidet, ist durchaus gleichgültig für mein wechselseitiges Vergleichen, für meinen Versuch, vom Betrachten und vom Betrachter anderer Künste die Griffe zu lernen, durch die das Wesentliche im Kunstwerk des Dichters besser erfaßt wird. Das schien mir so ganz selbstverständlich, daß ich — allerdings zum Nachteil der Sache — in älteren Veröffentlichungen unterließ, es ausdrücklich zu sagen.

Wirklich hat man mir eingewendet, wer wechselseitige Erhellung von Poesie und bildender Kunst fordere, trete in Widerstreit zu Lessing und besonders zu Th. A. Meyer. Denn

er klammere sich an die inneren Bilder, die von Dichtung erbracht werden. Solche Bilder aber kommen nach Meyer, aber auch schon nach Lessing bloß im bescheidensten Ausmaß zustande. Wechselseitige Erhellung der Dichtung durch bildende Kunst stütze sich mithin auf eine Nebenwirkung der Dichtkunst, auf etwas ganz Unzuverlässiges, auf etwas, das nur Unverständige der Dichtung zumuten.

Nur wer zu starkem Miterleben zwingt, kann den Zügen des Gegenständlichen, die er einer Dichtung einverleibt, so viel Kraft schenken, daß sie aus unserem Vorstellungsbesitz sich ergänzen und innere Anschaulichkeit gewinnen. So meint es Meyer, so ist, sogar von einem Teil der Eindrucksdichtung, die künstlerische Aufgabe längst gelöst worden. Solche Kraft wird erweckt vom Wort. Das eigentliche Mittel der Wortkunst also entscheide, ob Gegenständliches in einer Dichtung zum Erlebnis wird oder nicht. Solle aber Wortkunst, wo sie leistet, was nur sie leisten kann, sich von anderen Künsten gängeln lassen?

Das Gegenständliche und dessen größere oder geringere Versinnlichung fällt gar nicht in Betracht für Erhellung von Dichtung durch bildende Kunst. Wenn Dionys von Halikarnass künstlerische Unterschiede der Redekunst vergleicht mit Gegensätzen im Brauch bildender Künstler, wenn Cicero das Wesen der Rede aussprechen will durch den Vergleich mit Griffen der Baukunst, wenn Melanchthon die „genera dicendi" an Malern zu erläutern strebt, wenn Goethe am Straßburger Münster die Art künstlerischen Gestaltens sich zum Bewußtsein erhebt, die seinem eigenen Formtrieb am nächsten kam, denken sie alle nicht von ferne an Gegenständliches, das durch Worte mehr oder minder anschaulich und miterlebbar werden soll, nicht an Teile des Stoffes, die zu inneren Bildern sich formen möchten, sondern an Verwandtschaft im Gestalten, an Übereinstimmung in der künstlerischen Ordnung und Zurechtbiegung des Stoffes. Gar nicht kommt die Frage in Betracht, ob die eine oder die andere Kunst wirkliche Eindrücke erzeugt oder nur unseren Besitz an Vorstellungen in Bewegung setzt, mindestens soweit der Stoffinhalt der Kunstwerke uns vermittelt werden soll. Weit eher könnte gesagt werden, daß vom Verhältnis der Teile eines Kunstwerkes zu dessen Ganzen die Rede ist, daß ferner in der Wortkunst ähnliche Verhältnisse dieser Teile untereinander angesetzt werden wie in bildender Kunst. Das gilt besonders von Ciceros Äußerung über die Baukunst der Rede. Es gilt indes mit gewissen Einschränkungen auch von den Worten des Dionys und Melanchthons. Unbedingt gilt von F. Schlegels Aufsatz über die „Lehrjahre" (s. oben S. 203 ff.), daß er in der Gliederung des Romans eine musikalische Gesetzlichkeit erkennt.

Das Schwierige solcher Vergleichung der Wortkunst mit bildender Kunst und Musik liegt nicht in dem Begriffszusammenhang, dem im Widerspruch zu Lessings „Laokoon" schon Herder, dann aber vollends auch Th. A. Meyer nachgeht, nicht in der Frage, wieweit die Eindrücke der bildenden Kunst und der Musik ersetzt werden können durch Vorstellungen, die der Dichter zum Leben erweckt. Eine andere Begriffsreihe kommt hier in Betracht. Sie ist allerdings schon im „Laokoon" anzutreffen.

Und im Sinn dieser Begriffsreihe tritt nicht Dicht- oder Wortkunst in Gegensatz zu bildender Kunst und zu Musik. Sondern bildende Kunst erweist sich als Gegensatz wie der Wortkunst auch der Musik.

Wortkunst und Musik sind Künste der Zeit. Bildende Kunst ist Kunst des Raums. Dort ein Nacheinander, hier ein Nebeneinander. Müheloser lassen sich Wortkunst und Musik verknüpfen. Nicht bloß, weil sie insgesamt mit tönenden Mitteln arbeiten. Auch weil die Töne, möge ihre Bedeutung für Wortkunst immer eine ganz andere sein als für Musik, nacheinander in der Zeit an uns vorbeiziehen. Wer neben Schöpfungen dieser Künste Gebilde der Baukunst,

Plastik, Malerei stellt, bringt neben ein Nacheinander in der Zeit ein Nebeneinander im Raum. Auf Schritt und Tritt muß er fühlen, daß er einer ganz anderen Gesetzlichkeit der Gestaltung gegenübertritt. Die Kluft scheint so groß zu sein, daß mancher sie für unüberbrückbar halten möchte. Läßt sich das Verhältnis der Teile eines Kunstwerks, das wie etwas Ruhendes dauernd unseren Augen sich darstellt, überhaupt vergleichen oder gar verknüpfen mit dem Verhältnis der Teile eines Kunstwerks, das in steter Bewegung an uns vorbeizieht? Durch Jahrhunderte haben Werke der bildenden Kunst als Ganzes wie in ihren Teilen immer wieder nur den einen Augenblick dargestellt, der erreicht war, als sie ihren Abschluß erreicht hatten. Und dieser Augenblick steht in Ruhe vor dem Beschauer. Werke der Musik und der Wortkunst lassen sich überhaupt nicht in einem Augenblick erschauen. Eine lange Reihe von Augenblicken ist nötig, um sie in ihrem ganzen Umfang aufzunehmen. Und in jedem dieser Augenblicke wandelt sich die Vorstellung von dem Ganzen. Noch wer „Hamlet" oder „Iphigenie" oder „Wallenstein" oder „Gyges" vielfach gelesen und gesehen hat, empfindet das Ganze, wenn er es von neuem liest oder sieht, anders, so lange er noch in den Anfängen sich befindet, anders, sobald er dem Ende naht. Und dieser Wechsel ist nicht nur notwendig, er ist künstlerisch von hoher Bedeutung. Wozu gäbe es Künste des Nacheinanders in der Zeit, wenn in solchem Nacheinander nicht auch ein Nacheinander der erweckten künstlerischen Vorstellung vom Ganzen des Werks erstünde?

Das scheint alles unwiderleglich zu sein. Und doch trifft es an entscheidender Stelle daneben.

Am Eingang dieser Arbeit (S. 18f.) ist angegeben, wie Kunstwerke eigentlich erlebt werden. Ein dauernder Wechsel innerer Vorgänge vollzieht sich. Und zwar nicht nur an Werken der sogenannten Künste des Nacheinanders, also zunächst der Musik und der Wortkunst, auch an Schöpfungen der Künste des Nebeneinanders, der Malerei, der Plastik, der Baukunst. Je tiefer der Betrachter sich in Arbeiten aus dem Gebiet der Künste des Nebeneinanders einzuleben sucht, desto mehr ist ein Nacheinander im Erleben zu verspüren. Der Gesamteindruck, der bei erster flüchtiger Schau sich ergab, verschiebt sich, je länger die Einzelzüge des Kunstwerks verfolgt und zum Bewußtsein gebracht werden.

Herbart (vgl. Zeitschrift für Ästhetik 10, 447f.) bemerkt im dritten Abschnitt seines „Lehrbuchs zur Einleitung in die Philosophie", daß sogar die Verhältnisse einer Säule nacheinander aufgefaßt werden, indem das Auge entweder vom Boden aufwärts steige oder, der gewohnten Richtung der Schwere gemäß, von dem, was auf der Säule ruht, herunter und an ihr herablaufe. Ähnliches Nacheinander des Beschauens walte (vermöge des wichtigen Gegensatzes von oben und unten) in der Auffassung alles Architektonischen, aller Gestalten, Pflanzen und Tiere.

Die Selbsttäuschung, daß ein Werk bildender Kunst als Ganzes mit einem einzigen Blick überschaut und erlebt werden könne, ruht in der Haltung, die man vor Gemälden, Zeichnungen, Reliefs auf der Tiefstufe des Betrachtens einnimmt. Schon ein Werk der Rundplastik will von mehrern Seiten beschaut werden, vollends ein Werk der Baukunst. Das ist bloß in einem Nacheinander von Augenblicken zu erzielen. Wie lange auch ein Gemälde betrachtet werden muß, ehe es als „Ganzes" wirklich „gesehen" wird, war gleichfalls am Eingang (S. 20ff.) zu belegen, und zwar an der Sixtina.

Hier sei gleich gesagt, daß auch angesichts von Werken bildender Kunst solche Versuche rechten „Sehens" nicht auskommen mit den bloßen Eindrücken. Wer ein Bauwerk von der rechten oder von der linken oder von der Rückseite besieht, muß die Eindrücke, die er von der

Vorderseite empfangen hat, als Vorstellungen, d. h. als mehr oder minder kräftige Erinnerungsbilder des empfangenen Eindrucks wacherhalten, wenn er ein Abbild des ganzen Bauwerks in sich erwecken will. Mithin entfällt für das Erleben von ganzen Bauwerken manches, was gesagt worden ist über den Unterschied von Künsten, die imstande sind, Eindrücke auf den Gesichtssinn unmittelbar wachzurufen, und von Künsten, die nur auf dem Umweg über die Vorstellung etwas wie anschauliche innere Bilder erzeugen. Gleiches gilt von Werken der Rundplastik, gilt aber natürlich auch von Werken aller anderen bildenden Künste, sobald von bloßer eiliger Schau weitergegangen wird zu rechtem „Sehen". Ja über die ganze Umwelt der Eindrücke und Vorstellungen muß hinausgeschritten werden, wenn das „Sehen" stattzufinden hat. Wiederum darf auf den Eingang meiner Arbeit verwiesen werden und auf das, was dort über begriffliches Erfassen des Kunstwerks zu sagen war. Wer vollends sich als Forscher in die Gestaltung eines ganzen Kunstwerks vertieft, wird weit emporgehoben über die Stufe der Eindrücke und Vorstellungen. Er muß denken. Er muß in Begriffe umsetzen, was er vorfindet, mag es aus Eindrücken, aus Erinnerungsbildern, aus denkendem Vergleichen der einzelnen Teile eines Kunstwerks oder aus dem Vergleich des einen Kunstwerks mit anderen zu erschließen sein. Die Welt, für die gilt, was Th. A. Meyer festsetzt, ist damit verlassen.

Allein schon wer nicht forschend dem Kunstwerk seine letzten Geheimnisse abfragen, wer schlechthin ein Kunstwerk als Ganzes erleben will, sieht sich dem Gegensatz von Künsten des Neben- und des Nacheinanders rasch entrückt. Er erlebt Werke der sogenannten ruhenden Künste als ein Nacheinander. Indes auch das Umgekehrte gilt. Und hier tut sich die vielleicht wichtigste Voraussetzung aller wechselseitigen Erhellung der Künste auf, die eine bemerkenswerte Erscheinung, an der man bis vor kurzem achtlos vorbeiging, und die doch von entscheidendster Bedeutung ist für das rechte Erfassen von Werken der Wortkunst wie der Musik.

Schon Herbart hat das erkannt. Wie er zeitliches Sehen von Räumlichem annahm, so verfocht er auch räumliches Sehen von Zeitlichem. Er stellte fest, daß am Ende jeder Darstellung der im Nacheinander fortschreitenden Künste ein Ganzes uns vorschwebe, dessen Teile eine Art von räumlicher Proportion besitzen, obschon wir nur allmählich zur Kenntnis dieser Teile gelangt sind.

Als Tatsache des Seelenvorgangs, der im Empfangen eines Werkes der Musik oder der Wortkunst sich abspielt, hat Herbart diese Erscheinung beschrieben. Gleich andern Tatsachen unserer Seelenvorgänge wird sie den vielen, die sich selbst zu beobachten, zur Selbstbesinnung vorzudringen nicht gewohnt sind, verwunderlich erscheinen. Sie ist gleichwohl unbestreitbar. Gewiß fehlt es nicht an Menschen, die überhaupt unfähig sind, vom Einzeleindruck sich zu dem Vorstellungsbild eines Ganzen zu erheben. Sie bleiben, wenn sie Musik hören, bei einzelnen, ganz kurzen Tonfolgen stehen. Und hinterdrein ergibt sich ihnen bloß ein verworrener Nachhall. Sie lassen — wie man das nennt — sich bloß von den Tönen wiegen. Nur Körpergefühle sind ihnen das Ergebnis, das zuletzt übrig bleibt. Die Wissenschaft hat hier gewiß nicht stehen zu bleiben. Sie muß sich an das Letzte und Höchste halten, was sich Bevorzugten am Schluß einer Dichtung oder eines Musikstücks ergibt.

Wenige äußern sich über die Frage, die sich hier stellt, so aufschlußreich wie Christian von Ehrenfels. In einer Arbeit von 1890 (Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 14, 249ff.) entwickelte er, diese Frage zu beantworten, Begriff und Wesen der „Gestaltqualitäten". Ehrenfels lag vor allem daran, Gestaltqualitäten auch im Reich der Musik nachzuweisen. An Herbart knüpfte er nicht an. Ehrenfels bestimmt die Gestaltqualitäten als „positive Vorstellungsinhalte, welche an das Vorhandensein von Vorstellungskomplexen im Bewußtsein

gebunden sind, die ihrerseits aus voneinander trennbaren (d. h. ohne einander vorstellbaren) Elementen bestehen". Im weitesten Umfang sind durch diese Begriffsbestimmung alle Vorstellungen zusammengefaßt, in denen eine Verknüpfung von Einzelheiten zu einem Ganzen sich vollzieht. Solche Verknüpfung besteht, woimmer von den Einzelzügen und Einzeleindrücken eines Kunstwerkes fortgegangen wird zu der Erfassung des ganzen Kunstwerks.

Nur verdeutlicht wird Ehrenfels' Meinung, wenn — wie andere nach ihm feststellten — ausdrücklich das eigentliche Wesen der Gestaltqualitäten in den Merkmalen gesucht wird, durch die sich ein Ganzes von der Summe der Merkmale seiner Bestandteile unterscheidet. Oder wenn gesagt wurde, daß in der „Gestalt" des Ganzen ein neues Gesamtmerkmal zur bloßen Summe der Merkmale aller Glieder und Teile hinzutrete.

Daß auch Musik solche Gestaltqualitäten habe, daß auch beim Erleben einer Melodie neben den Merkmalen der einzelnen hörbaren Eindrücke in dem Ganzen der Melodie sich besondere Merkmale ergeben, beweist Ehrenfels (S. 251) durch eine schlichte Schlußreihe: Um eine Melodie aufzufassen, genügt es nicht, den Eindruck des jeweilig erklingenden Tons im Bewußtsein zu haben. Wenn dieser Ton nicht der erste ist, muß der Eindruck mindestens einiger der vorausgegangenen Töne in der Erinnerung mitgegeben bleiben. Sonst wäre ja der Schlußeindruck aller Melodien mit gleichem Schlußton ein gleicher. Eine Melodie von zwölf Tönen aufzufassen, genügt es folgerichtig nicht, den Eindruck der jeweilig letzten drei Töne in der Erinnerung zu behalten. Notwendig vielmehr ist der Eindruck der ganzen Tonreihe. Ausdrücklich sagt Ehrenfels hier „Eindruck" und nicht „Phantasiebild" der vollständigen Tonreihe.

Ehrenfels gesteht nicht zu, daß es einer besonderen Auffassungstätigkeit bedürfe, um sich der bereits verklungenen Töne bis auf weite Zeitstrecken zu erinnern. Möge dies auch nicht ohne Anstrengung geschehen, so werden doch die Gestaltqualitäten meist aufgefaßt, ohne daß wir von eigener Tätigkeit etwas erfahren. Höchstens bewirkt solche Tätigkeit eine Ergänzung der Gestaltqualität, die in der Empfindung selbst gegeben ist. Daß beim Erfassen der Gestaltqualität über die bloße Empfindung hinausgegangen werden muß, hebt er selbst indes (S. 286) stark hervor, wo er von bildender Kunst spricht. Was dem Betrachter eines Bildes durch die Empfindung gegeben sei, komme nicht an die Vorstellung des Gesichtssinnes heran, die der Maler durch das Bild zu vermitteln suchte, sei vielmehr nur ein ärmliches Skelett. Um dieses Skelett müsse sich die vom Künstler beabsichtigte Vorstellung des Gesichtssinnes durch Phantasietätigkeit heranbilden. Bei größeren Bildern wandere der Blick über die Bildfläche, habe mithin die bei solchem Wandern aufgelesenen Einzelheiten in den indirekt gesehenen Teilen des Ganzen durch Illusion festzuhalten. Ehrenfels sagt endlich über das Auffassen der Gestalt von Werken der Plastik ungefähr das, was ich oben vorzubringen hatte. Noch mehr als bei einem Gemälde müsse der Blick des Auffassenden da wandern.

Ehrenfels' Gestaltqualitäten wurden von der wissenschaftlichen Psychologie genau geprüft. Ganz besonders stritt man über die Frage, ob die Gestaltqualitäten wirklich ein Mehr neben den bloßen Beziehungen der Einzelheiten darstellen, oder ob sie bloß die Summe aller Beziehungen der Einzelheiten bedeuten. Karl Bühler entwickelt und bewertet diese Auseinandersetzungen im ersten Band seiner „Gestaltwahrnehmungen" (Stuttgart 1913 §§ 2—4; vgl. auch Charlotte Bühler, Zeitschrift für Ästhetik 15, 65f.). Ich halte mich hier an das Entscheidende. Ehrenfels fordert ein Nacheinander beim Auffassen von Werken bildender Kunst. Er begnügt sich beim Auffassen von Werken der Musik nicht mit dem bloßen Nacheinander der Einzeleindrücke, sondern dringt weiter vor zu einer „Gestalt", die nur dann sich ergibt, wenn der Auffassende frei vom Ende zu den vorhergehenden Teilen und bis zum Anfang seinen Blick zurücklenken kann, wenn er, ganz wie der Betrachter von Werken bildender Kunst, seinen Blick wandern läßt. Oder um den bildlichen Ausdruck „Blick" zu meiden: das Ganze einer Melodie, die Gestalt, wird nur dann mit einiger Vollständigkeit aufgefaßt, wenn jeder ihrer Teile in jedem Augenblick reproduziert werden kann.

Dennoch darf Ehrenfels behaupten, daß die Gestaltqualitäten mit ihrer Grundlage seelisch gegeben seien auch ohne eine Tätigkeit, die ausdrücklich ihnen zugewendet ist. Auch wer nicht mit Willen auf die Erfassung der Gestalt ausgeht, empfindet die Gestaltqualität. Anders jedoch verhält es sich mit dem Forscher, der die Gestalt eines Kunstwerks, eines ruhenden oder eines bewegten, wirklich erfassen und sich ganz klar machen will. Er wird nicht auf eine Tätigkeit verzichten, die ihn seine Aufgabe leichter lösen läßt.

Was durch Ehrenfels unserem Zeitalter über den Vorgang des Auffassens von Musik gesagt worden ist, hatte vor Jahrtausenden schon Aristoxenos von Tarent dem 4. Jahrhundert v. Chr. klargemacht. Hugo Riemann wollte diese Tatsache 1913 dem Berliner Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft mitteilen. Wirklich kam es nur zu der knappen Äußerung, die im „Bericht" dieses Kongresses (Stuttgart 1914 S. 518ff.) abgedruckt ist. Der größte Musiktheoretiker des Altertums scheidet in § 31 seiner Harmonik bei der Auffassung von Tonbewegungen das „gignomenon" vom „gegonos". Um eine Melodie zu fassen, darf nach Aristoxenos nicht bloß das gerade Erklingende wahrgenommen, auch das vorher Erklungene muß in der Erinnerung festgehalten werden. Neben dem „aisthanesthai to gignomenon" muß ein „mnemoneuein to gegonos" treten. Musikhören ist also nach Aristoxenos ein Ansammeln von Melodieteilen in der Vorstellung, das aus dem Nacheinander der Tonfolgen ein Miteinander, aus dem zeitlichen Geschehen eine Art räumlichen Zugleichbestehens macht. „Allos d'ouk esti tois en te mousike parakolouthein", versichert Aristoxenos. Für ihn ist das der einzige Weg, der Musik gerecht zu werden.

Mit unbedingter Deutlichkeit und Schärfe ist also schon vor Jahrtausenden erkannt worden, daß eine Kunst des Nacheinanders nur dann das Wesen des Ganzen ihrer Werke verrät, wenn dies Ganze nicht als ein Nacheinander, sondern als ein Mit- oder Nebeneinander uns zur Vorstellung wird. Wie beim Auffassen von Werken bildender Kunst das Nebeneinander des ganzen Werks nur durch ein Nacheinander der Beschauung gewonnen wird, so setzt der Erfasser von Werken der Musik, will er vom Einzelnen zum Ganzen vordringen, will er das Wesen der Gestalt des Ganzen ergründen, ein zeitliches Nacheinander um in ein Gebilde von raumhaften Eigenheiten. Vor seinem inneren Auge steht das Werk der Musik wie ein ruhendes Bildwerk.

Und selbstverständlich gilt genau das Gleiche wie für das Werk der Musik auch für das Dichtwerk. Dichtkunst ist ganz so Kunst des Nacheinanders wie Musik. Gewiß bietet Musik nur ein Nacheinander von Tönen und erwirkt durch dies Nacheinander ein Nacheinander von Gefühlen. Dichtkunst leistet nicht bloß das, sondern erzeugt auch noch ein Nacheinander von Vorstellungen. Allein auch die Gestalt des Ganzen eines Dichtwerks ist nur dann zu fassen, wenn dies Ganze wie ein ruhendes Nebeneinander vor unserem inneren Auge dasteht. Auch die erweckten Vorstellungen müssen sich solche Umsetzung gefallen lassen.

Bernhard Seuffert bot vor Jahren wertvolle „Beobachtungen über dichterische Komposition" (Germanisch-Romanische Monatsschrift 1, 599ff. 3, 569ff. 617ff.). Bei dieser Gelegenheit behandelte er mit Bewußtsein redende Kunst wie bildende, überzeugt von der Einheit des Grundwesens der Künste (ebenda 3, 632). Wo er Symmetrie und Parallelismus in der Dichtkunst aufdeckt, beschaut er das Ganze einer Dichtung nicht wie ein Nacheinander, sondern wie eine Reihe von koexistierenden Bestandteilen. Ich knüpfte (Internationale Monatsschrift 8, 483) an Seufferts Worte an und erklärte meinerseits, daß die Gestaltgefühle, die in mir durch Dichtungen erweckt werden, nicht im Nacheinander des Miterlebens der Dichtungen sich ergeben, sondern bei nachträglicher, das Ganze überschauender Betrachtung. Mindestens kommen sie dann zu vollerem Bewußtsein, während sie im Verlauf des Miterlebens dem Gesamt-

erlebnis bloß einen besonderen Ton leihen. Um über diesen Ton, der halb unbewußt empfunden wird, sich Rechenschaft zu geben, bedarf es rückblickender Betrachtung des Nebeneinanders im Ganzen des Dichtwerks. Das trug ich 1913 dem Berliner Kongreß für Ästhetik vor. Ich kann es heute nur in seinem ganzen Inhalt wiederholen und aufrechterhalten. Hinzugefügt sind hier nur Stützen, die ich damals nicht nutzte, zum Teil noch nicht nutzen konnte.

Eng verknüpft mit den Ansichten, die ich vertrete, sind A. Riehls „Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst" (Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 1897/8 21, 283ff. 22, 96ff.). Auch für Riehl besteht eine weitgehende Ähnlichkeit der Wirkung zwischen der Art, wie die räumliche Phantasie durch die dichterische Schilderung zur Gestaltung eines Bildes angeregt wird, und der Klärung und Weiterentwicklung der räumlichen Anschauung durch ein Werk der Bildkunst. Riehl stellt ferner die Raumbehandlung in der bildenden Kunst unmittelbar neben die Zeitbehandlung im Drama. Er nutzt Begriffe Adolf Hildebrands und nennt das Ganze, das nach dem Genusse einer Dichtung in uns besteht (nach Aristoxenos' Worten also das „gegonos"), ein „zeitliches Fernbild". Es entspreche dem räumlichen Fernbild der bildenden Kunst. Um zu solchem Fernbild zu gelangen, um es genauer zu erfassen, fordert Riehl, daß man Lagen und Charaktere eines Dramas auf ihren künstlerischen Zweck ansehe, ein Wirkungsganzes hervorzubringen. So zeige sich, wie ihre Stelle im Werke durch diesen einheitlichen Zweck angegeben und notwendig gemacht werde. Wie die Teile und Glieder eines Baues oder wie die Figuren eines Gemäldes stünden auch die Lagen und die Charaktere eines Dramas in der Wechselwirkung von Spannung und Gegenspannung, des Vor- und Zurücktreibens, der Überschneidung und Verbindung.

Noch einen Schritt weiter in der wechselseitigen Erhellung von Dichtkunst und bildender Kunst tut Riehl. Dem Gegensatz zwischen Hauptfläche und Hintergrundsfläche und deren wechselseitiger Beziehung in einem Werk der bildenden Kunst für gleichwertig hält er in Werken der dramatischen Dichtung die Gegenüberstellung von Anfangs- und Schlußlage und deren einheitliches Zusammenwirken. Zwischen diesen beiden Endpunkten, die niemals fehlen dürfen und ihrer Wirkung nach stets deutlich hervorgehoben werden müssen, verlaufe die dramatische Handlung als ein einheitliches Ganzes.

Was hier aus Riehls Aufsatz angeführt ist, taugt durchaus in dem strengen Sinn, den ich auch sonst betone, für bildhafte Erfassung der Gestalt eines Dichtwerks. Mehrfach hatte ich ja schon eine mir sehr wichtige Scheidung vorzunehmen. Ich denke, wenn ich von der Gestalt einer Dichtung spreche, nicht bloß an die Verknüpfung der Vorgänge, die sich als etwas mehr oder minder logisch Geschlossenes nachweisen läßt. Eine Inhaltsangabe, die eine sogenannte Disposition versucht, braucht noch lange nicht an die Gestalt einer Erzählung oder eines Dramas heranzureichen. Oben (S. 259ff.) erläutere ich diesen Gegensatz an Ermatingers und an meiner Darlegung des Aufbaus der „Odyssee", auch an der Zergliederung von Dramen durch zwei andere Forscher und durch mich. Mir liegt ja wie Riehl alles daran, die Funktion zu erkennen, die an einer bestimmten Stelle für den Gesamteindruck eines Dichtwerks dem einen oder dem andern unter den Menschen dieses Werkes, der einen oder der andern Lage, den verschiedenen Haupt- und Unterabschnitten zukommt. Ebenso gilt es beim Erfassen der Gestalt eines Werkes bildender Kunst die Funktion des einen oder des andern Bestandteiles innerhalb des ganzen Werkes zu erkennen, bei einem Gemälde etwa die Verteilung der sichtbaren Gegenstände, der Farben, des Lichtes und des Schattens innerhalb des Rahmens. Die Inhaltsangabe eines Dramas, die sorglich die Einschnitte zwischen Aufzügen und Auftritten angibt, braucht noch lange nicht meinen Wünschen nachzukommen. Sie tut es nur, wenn sie

etwa zugleich, wie ich es oben an „Emilia Galotti" und einigen andern Dramen zu zeigen suche, die Bedeutung des einzelnen Aufzugs innerhalb des ganzen Dramas, des einzelnen Auftritts innerhalb des ganzen Aufzugs bestimmt.

Ob Riehl indes wirklich ganz mit mir übereintrifft, wage ich nicht zu entscheiden. In der „Wechselseitigen Erhellung der Künste" (S. 70ff.) ließ ich die Möglichkeit offen, daß er im Grunde nicht meine Auffassung von Gestalt einer Dichtung meint. Hier habe ich bloß diese Auffassung mehr und mehr zu verdeutlichen. Und das wird, soweit es noch nicht geleistet ist, durch alles Folgende wohl erzielt werden.

Gerade weil mir so viel an der Funktion liegt, die dem einzelnen Bestandteil innerhalb des Ganzen zukommt, liegt mir auch viel an Erhellung der Dichtung durch die bildende Kunst. Die Einordnung des einzelnen Bestandteils in die künstlerische Gestalt des Ganzen ist ja von den Erforschern der bildenden Kunst zuletzt besonders gut bestimmt worden. Ihre Gewinne auch für Ergründung dichterischer Gestaltung vollauf zu nutzen, erleichtert ein Griff, der durch das Zuletztgesagte gerechtfertigt sein dürfte. Der Aufbau einer Dichtung kann sich vor unserem innern Auge in etwas Bildhaftes umsetzen. Wie ein mehr oder minder leicht Überschaubares kann er vor uns stehen. Die Funktion der einzelnen Teile und Teilchen ist dann fast ebenso leicht zu erkennen, wie wenn beim Betrachten eines Gemäldes die Rolle erforscht wird, die den einzelnen Mitteln malerischen Ausdrucks im Rahmen des Ganzen zukommt.

Fraglich bleibt allerdings, ob jeder diesem Griffe gewachsen ist. Den Psychologen bleibe überlassen, die verschiedenen Typen von Menschen zu scheiden, denen solche Umsetzung des Baus einer Dichtung in Bildhaftes leichter oder minder leicht oder auch gar nicht glückt. Ich bin mir bewußt, daß ich manchem etwas zumute, das ihm ganz fremd und unverständlich ist. Mir muß genügen, daß andere längst diesen Vorgang in sich verwirklicht haben, daß er ihnen auch besseres Verständnis von Dichtwerken gebracht hat. Von mir selbst kann ich nur sagen, daß ich das Gefühl habe, Schuppen seien mir von den Augen gefallen, seitdem ich mich daran gewöhnte, Dichtwerke grundsätzlich bildhaft zu sehen und dem Bilde, das sich mir bot, die Gestaltungsgeheimnisse abzufragen, die aus dem bloß gelesenen oder gehörten Werk sich nur mühsam deuten lassen.

Dies innere Bild des Aufbaus hat mit dem Gegenständlichen einer Dichtung nichts zu tun, das durch Worte dem einen mehr, dem andern minder anschaulich wird. Es ist nur etwas wie das Schema eines Grundrisses. Dies Schema ergibt sich etwa schon durch die schriftliche Aufzeichnung des Szenars eines Dramas. Freilich empfiehlt es sich, mindestens die Aufzüge dabei nicht untereinander, sondern nebeneinander zu stellen, so daß nicht so sehr ein Vorher und ein Nachher als etwas wie eine Mitte, ein Rechts und ein Links sich ergibt. Wie das gemeint und wie es begründet ist, soll sich sofort zeigen, sobald von Karl Steinwegs Forschungsergebnissen zu berichten ist.

Dieser Griff ist nur ein Hilfsmittel. Nicht aber steht und fällt mit ihm Erhellung von Dichtkunst durch bildende Kunst. Wer nicht in der Lage oder auch nicht gewillt ist, den Zusammenhang des Baus einer Dichtung in etwas bildhaft Ruhendes umzusetzen, kann immer noch mit solcher Erhellung arbeiten. Er halte sich an den bildlosen Begriff des Zusammenhangs und der wechselseitigen Bedingtheit, die zwischen einem Ganzen und dessen Teilen bestehen. Und er frage nach der Funktion, die innerhalb des Ganzen dem einzelnen Teil an der Stelle zukommt, an der er erscheint. Von bloß logischer Zergliederung eines Kunstwerks geht es weiter zur Erfassung von dessen künstlerischer Gestalt, sobald erkannt wird, was innerhalb des Ganzen etwa — um das Nächstliegende zu nennen — Anfang, Mitte, Ende bedeutet

und wie an diesen Stellen der Gehalt eine besondere Ausdrucksform gewinnt. Wer Aktschluß oder Eingang und Ausgang eines Kapitels auf ihre Bedeutung und auf ihre Gestaltung prüft, ist auf dem Wege, die Funktion des Teils im Umkreis des Ganzen zu ergründen. Einen Schritt weiter führt die Betrachtung der Funktion, die dem einzelnen Aufzug oder dem einzelnen Gesang einer Dichtung, die den Büchern und Kapiteln eines Romans zukommt.

Verwandte Beziehungen bestehen zwischen den Teilen und dem Ganzen, zwischen den entscheidenden Stellen und dem gesamten Kunstwerk in der Musik. Ja die künstlerische Bedeutung des so oder anders gearteten Eingangs und Abschlusses eines Dichtwerkes wird aus Gründen, die hier stets zu nennen waren, fühlbarer, wenn Verwandtes aus dem Gebiet der Musik danebentritt. Funktion eines Teils innerhalb eines Ganzen ist indes nirgend deutlicher zu erkennen als in bildender Kunst. Denn da steht vor dem betrachtenden Auge etwas dauernd Unbewegtes, das sich genauer betrachten läßt, als ein Nacheinander dem Ohre sich erschließt. Und so lernt der Zergliederer der künstlerischen Gestalt von Dicht- und Musikwerken von dem Betrachter bildender Kunst am besten, was innerhalb eines Strukturzusammenhanges Funktion eines Teiles ist.

Ich bin mir bewußt, diesmal dem Psychologen breiten Raum gewährt zu haben und tief ins Gebiet der Seelenvorgänge geraten zu sein, die bei der Auffassung von Kunstwerken sich einstellen. Um so stärker muß ich betonen, daß ich in diesem Fall die Hilfe der Psychologie nicht ablehne, daß indes alles Entscheidende auch ohne diese Hilfe bestehen bleibt. Entscheidend ist, daß im gesamten Umkreis der Künste Beziehungen bestehen zwischen den Teilen und dem Ganzen, daß im Ganzen dem einzelnen Teil eine bestimmte Funktion zukommt und daß diese Funktion unverhüllter in Musik und bildender Kunst sich gibt, am greifbarsten in bildender Kunst. Sollte gegen diese Darlegung der Vorwurf erhoben werden, sie verfalle ins Psychologistische, so diene mir zur Entschuldigung, daß ich mich hier gegen den Einwand schützen mußte, meine ganze Betrachtungsweise sei psychologisch unmöglich. Daher waren die Zeugen aus dem Lager der Psychologen zu nennen, die für mich sprechen.

Ausdrücklich verzichte ich darauf, hier noch einen Zeugen für erbrachte wechselseitige Erhellung anzuführen, den ich in meinem Berliner Vortrag (S. 12ff.) berücksichtigte. Deutlich genug hat er selbst inzwischen (Zeitschrift für Ästhetik 14, 171ff.) es ausgesprochen, daß er an solche Erhellung nicht denke. Ich verzichte um so lieber auf diesen Zeugen, als mir wenig daran liegt, mich nochmals den Angriffen eines Mannes auszusetzen, dem es unendlich schwer wird, in Worte umzusetzen, was er meint, der deshalb leicht mißverstanden werden kann. Nochmals möchte ich nicht vergeblich versuchen, den Satzgefügen des gewiß hochverdienten Mannes einen Sinn abzugewinnen.

Gemeint hatte ich einst, daß, wer das entscheidende Merkmal für die Rhythmik des oströmischen Kirchenbaus im strenggeschlossenen Strophenbau findet und ferner imstande ist, die künstlerische Gestalt der alkäischen Strophe meisterhaft zu bestimmen, gleichfalls an wechselseitige Erhellung von bildender Kunst und Dichtung denke. Zumal wenn all das so ziemlich an einer und derselben Stelle eines und desselben Werkes geäußert wird. Ein Forscher, der mit jedem Satz seiner Polemik beweist, wie wenig ihm bekannt ist, was wissenschaftlich für erlaubt gilt, nennt es willkürliches Umspringen mit seinem geistigen Eigentum, daß ich die Äußerung über den Strophenbau der oströmischen Kirchen mit der Äußerung über die alkäische Strophe verknüpfe. Noch nicht zehn Seiten liegen zwischen diesen beiden Bemerkungen. Angesichts solcher Haltung verzichte ich gern auf diese Stütze und werde auch nicht weiterhin behaupten, daß wechselseitige Erhellung der Künste übt, wer vom „Rhythmus der Baukunst" im Sinn des Mannes spricht, den ich hier meine, aber mit Absicht nicht nenne. Er soll gewiß künftig für mich nicht mehr auf der Welt sein.

XII. DICHTKUNST UND BILDENDE KUNST.

A. KLASSISCHES DRAMA UND SHAKESPEARE.

In der langen Reihe von Versuchen, Züge der Gestalt von Dichtwerken und überhaupt von Werken der Wortkunst durch Vergleich mit Eigenheiten der Schöpfungen anderer Künste zu deuten, lassen sich zwei Richtungen scheiden. Entweder wird Dichtung mit bildender Kunst verglichen oder mit Musik. In Schillers Versuch, plastische Dichtung musikalischer entgegenzustellen, treffen die beiden Richtungen zusammen. Hier muß um der nötigen Sauberkeit willen jede der beiden Richtungen für sich betrachtet und gewürdigt werden. Zuerst sei die Rede von der Erhellung der Dichtkunst durch die bildende Kunst.

Als einer der ersten stellte der Hallenser Forscher Carl Steinweg die Formbestimmung der Baukunst grundsätzlich in den Dienst der Formbestimmung von Dichtungen. Solcher Aufgabe dient Steinwegs Arbeit „Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen" (Halle a. S. 1912). Ihr waren zwei Bände Steinwegs vorangegangen, die den Aufbau von Werken Corneilles und Racines prüften und darlegten.

Steinweg suchte nachzuweisen, daß der französische Klassizismus das Drama wie ein Werk der Baukunst fasse, daß überhaupt das ästhetische Gefühl der Franzosen, zumal im 18. Jahrhundert, auf mathematisch-architektonischer Grundlage ruhe. Darum fühlte er sich berechtigt, Ausdrücke der Fachsprache des Baukünstlers an Dichtung anzuwenden. „Bindung", „Steigerungsrhythmus", „Perspektive", „Gruppe", durchaus Fachausdrücke bildender Kunst, zunächst der Baukunst, macht er der Dichtkunst dienstbar. In München stellen etwa die Propyläen Klenzes die Bindung her zwischen der Glyptothek und dem ihr gegenüberliegenden Gebäude der Kunstausstellung. Die Gleichartigkeit dieser beiden Bauten wird durch das Bindeglied betont. Nur so konnte der Königsplatz zu geschlossener Wirkung gelangen. Verwandte Bindung setzt Steinweg an, wo in der Musik mit Leitmotiven gearbeitet wird. Leitmotivartiges aber findet er im französischen klassischen Drama ebenso wie in „Iphigenie" und in „Tasso". Den Begriff „Steigerungsrhythmus" übernimmt Steinweg von Hans Cornelius und stellt ihn fest am Rhythmus des Seelenvorgangs der Menschen Racines, während Corneille bloß steten Wechsel der Seelenerlebnisse bringt. Das Wort „Perspektive" gewinnt bei Steinweg im Gebiet der Dichtkunst einen neuen Sinn. Nicht wie andere denkt er an den Unterschied der Menschen und der Vorgänge, die in einer Dichtung an erster Stelle stehen, von denen, die eine Nebenrolle spielen. Sondern er meint Hindeutung auf Entferntes, Anspielung auf Dinge, die außerhalb des Rahmens der Dichtung liegen. „Perspektive über das Stück hinaus" ist ihm die Fortsetzung eines Dramas, die nach dem tatsächlichen Abschluß der Dichtung im Kopf des Lesers oder des Zuschauers sich erwirkt.

Es mag fraglich bleiben, ob diese drei Begriffe wirklich Entscheidendes im Reich der Dichtkunst treffen, soweit sie aus dem Gebiet der bildenden Kunst stammen. Was sie bezeichnen, könnte auch ohne die Hilfe einer anderen Kunst und ihrer Fachsprache geleistet werden.

Bindung, soweit sie durch Leitmotive hergestellt wird, läßt überdies leichter ihren Sinn und ihre Bedeutung erkennen, wenn Musik und Dichtkunst zusammengehalten werden, gehört mithin dem anderen Umkreis wechselseitiger Erhellung an, von dem später zu reden ist. Um so förderlicher ist, wie Steinweg den Begriff „Gruppe" aus bildender Kunst in die Betrachtung von Dichtung überträgt.

Eine „Gruppe", zumal im Sinn der Baukunst, entsteht, wenn rechts und links von einer Mittel- oder Symmetrieachse Glieder angebracht werden, die sich paarig entsprechen. So arbeitet romanischer und gotischer Kirchenbau. Corneille, Sohn Rouens, der Stadt der Gotik (im strengen, nicht in Worringers Sinn), baut seine Tragödien wie Gruppen von ebenmäßiger Anordnung auf. Von den fünf Aufzügen bezeichnet der dritte, der mittlere, die Symmetrieachse. An ihn reihen sich auf den beiden Seiten gruppenartig zunächst der zweite und vierte, dann der erste und fünfte. Verwandte Bedeutung hat im einzelnen Aufzug der mittlere Auftritt. Er ist die Mittelachse für die übrigen Auftritte. Um solches Ebenmaß in einem Drama herzustellen, um die Gestalt eines gruppenartig gebauten Fünfakters ganz genau durchzuführen, fügen nach Steinwegs Beobachtung Corneille und Racine sogar entbehrliche Auftritte und Personen ein. Im vollen Sinn des Wortes wird durch solche Griffe „la longue carrière de cinq actes" ausgefüllt. Diese Wendung der französischen klassischen Dramaturgie gelangt durch Steinweg zu neuer Bedeutung, während Otto Ludwig sie nur belächeln konnte.

Steinweg stützt sich auf Nachweise, die er schon früher gegeben hatte. An Fabeln La Fontaines zeigte er verwandte, zahlenmäßig genaue Gruppenbildung auf. La Fontaines Fabel vom Wolf und vom Hund umfaßt 41 Verse. Der 21. Vers tritt deutlich als Mittelpunkt heraus. Vor und nach ihm bestehen zunächst geschlossene Ganze von 8 Versen. Den Anfang und den Abschluß bilden Ganze von je 12 Versen. Es ergibt sich hiermit eine ebenmäßige Gruppe mit den Verszahlen 12 — 8 — 1 — 8 — 12. Steinweg empfindet das alles derart im Sinn der Baukunst, daß er nicht von Versen oder Aufzügen vor und nach der Mittelachse spricht, sondern rechts und links von ihr. Was von Corneille oder von Racine dem mittleren Aufzug voran- und was ihm nachgestellt wird, steht für Steinweg wie in einem Werk der bildenden Kunst links und rechts neben dem mittleren Aufzug. Er durfte sich auf Herbart oder auf Ehrenfels berufen. Er tut es nicht.

Gleiches Ebenmaß, gleiche Gruppenbildung weist Steinweg an „Iphigenie" nach, aber auch an Musikdramen Wagners. Minder gelte sie für „Tasso". In „Iphigenie" steht die Titelheldin genau im Mittelpunkt. Ihr reihen sich zunächst auf der einen Seite Thoas, auf der anderen Orest, weiter auf der einen Seite Arkas, auf der anderen Pylades an. Neben drei triptychisch geordneten Herrenrollen bestehen zwei Vermittlerrollen. Genau so ebenmäßig ist der Bau der Aufzüge und Auftritte. Den Wendepunkt bedeutet der mittlere Auftritt des ganzen Dramas, der mittlere Auftritt des dritten Aufzugs. Er bringt die Krise von Orests Krankheit. Es entsprechen einander der erste und der fünfte, der zweite und der vierte Aufzug. Der erste Aufzug zeigt, wie durch Fesselung des Spiels Rettung und Sühne gehindert wird, der fünfte, wie durch Fesselung des Gegenspiels Rettung und Sühne sich durchsetzen. Der zweite Aufzug bringt Aussicht auf Rettung mit Hindernis bei Orest, der vierte Aussicht auf Rettung mit Hindernis bei Iphigenie. Noch die Selbstgespräche stellt Goethe zum Zweck der Gruppenbildung entweder in die Mitte der Aufzüge oder an deren Anfang und Ende (vgl. S. 286 f.).

Über das Wesen und die künstlerische Bedeutung solcher strengen Verhältniszahlen ist hier schon viel zu sagen gewesen. Daher wird Steinwegs Vorgehen kaum noch befremdlich erscheinen. Ganz in gleichem Sinne entwickle ich oben (S. 260 f.) den Aufbau der „Odyssee", verweise zugleich auf Verwandtes in an-

tiker Dichtung. Dantes „Göttliche Komödie" ist eins der geläufigsten Beispiele für strenge bemessene Tektonik aus romanischer Umwelt. Sie umfaßt einen einleitenden Gesang und dann in ihren drei Teilen je dreiunddreißig Gesänge, zusammen also hundert Gesänge. W. Schlegel wehrt in den Berliner Vorlesungen (3, 196) ausdrücklich ab, daß man in dieser Einteilung nur „eine Spielerei des gotischen Geschmacks" erblicke. Was er selbst zur Rechtfertigung von Dantes Zahlen vorbringt, mag freilich auch heute noch manchem wie böse Zahlenmystik erscheinen. Ich indes will ja nichts erklären, sondern stelle künstlerische Tatsachen fest. Neueste deutsche Dichtung greift mitunter zu noch weit festeren Zahlenverhältnissen des Aufbaues. Richard Dehmels Roman in Romanzen: „Zwei Menschen" zerfällt in drei „Umkreise" von je 36 Gedichten. Jedes dieser 36 Gedichte zählt 36 Verse. Und mit leichten Abwandlungen beginnt der letzte Vers aller dieser 108 Gedichte mit den Worten: „Zwei Menschen . . .".

Minder ausgetüftelt ist Dichtung Schillers. Aber das „Eleusische Fest" zerfällt in siebenundzwanzig Strophen, deren erste, vierzehnte und letzte einen andern Rhythmus haben als die übrigen. Es baut sich auf: 1 — 12 — 1 — 12 — 1. Das hat etwas von einem Portikus mit zwei Bogen.

Selbst der Roman liebt verwandte Zahlengesetze. In der Internationalen Monatsschrift von 1914 (8, 1341 ff.) stelle ich Belege zusammen für das Bedürfnis, dem Roman eine feste Tektonik zu geben. Gustav Freytag bezeugt es ausdrücklich. Auffallen aber darf, daß Raabe (vgl. Heinrich Spiero, Das Werk Wilhelm Raabes, Leipzig 1913 S. 87) Romane in dreimal zwölf Kapiteln mit betonter Mittelachse baut, daß selbst Holtei eine runde Zahl von Kapiteln, etwa 60, bringt, daß er ihr zuliebe ein langes Kapitel in zwei Unterabteilungen zerlegt, um nicht 61 Kapitel zu erreichen. Georg von Ompteda teilt „Sylvester von Geyer" in genau 100 Kapitel. Am weitesten ging vor kurzem Albrecht Schaeffers „Helianth" mit seinen drei Bänden zu drei Büchern zu neun Kapiteln. Die einzelnen Bücher umfassen abwechselnd zweimal neun Stunden oder neun Monate oder dreimal neun Stunden usw. Allein diese Vorliebe für feste Zahlen steht einigermaßen im Widerspruch zu der lockeren Führung der Vorgänge. Ich fühle da (vgl. Germanisch-Romanische Monatsschrift 10, 161) eine gewisse Verwandtschaft Schaeffers mit Jean Paul.

Jean Pauls Inhaltsverzeichnisse arbeiten gern mit starkbetonten Zahlen. Der „Jubelsenior" schiebt zwischen fünf „offizielle Berichte" vier „Hirten- und Zirkelbriefe". Die „Auswahl aus des Teufels Papieren" reiht der ersten und der zweiten der drei „Zusammenkünfte mit dem Leser", aus denen das Buch besteht, verschiedene Anhänge an, einen ironischen, einen launigen, einen witzigen und einen ernsthaften. Ebenso gibt es Einschübe zwischen den 45 Hundsposttagen des „Hesperus", zwischen den 55 Sektoren der „Unsichtbaren Loge". In diesem ausgetüftelten Fächerwerk liegt wohl Ironie gegen die runden Ziffern des Epos der Antike und von dessen Nachfolge. Jean Paul mochte ahnen, wie wenig er zu strenge bemessener Tektonik veranlagt war. Sicherlich herrscht Verwandtes bei Holtei und Raabe. Doch auch Schaeffer steht mit Bewußtsein den überindividuellen Formungen der Antike und der Romanen viel zu fern, als daß er nicht mit Willen einen merklichen Widerspruch zwischen dem Zahlenfachwerk des „Helianth" und dessen eigentlicher künstlerischer Haltung beließe. Nicht verwickelte, nur schlichte Zahlen geben den Eindruck, den gleich der antiken auch die romanische Kunst liebt. Zolas Romane umfassen ganz einfache Zahlen von Kapiteln, zwölf oder fünfmal fünf und dergleichen.

Steinwegs Nachweise sind so einleuchtend und so unwiderleglich, daß man sich ihnen nicht entziehen, vielmehr sich nur wundern kann, daß sie nicht schon längst erbracht worden sind. Sie führen ein gutes Stück hinaus über Gustav Freytags viel gezwungenere Deutung des Baues von Tragödien. Freytag, scheinbar weniger auf Zahlenmäßigkeit bedacht und scheinbar weit tiefer dringend, mutet der Tragödie vielmehr eine beengendere Gesetzlichkeit zu. Er will fünf Einschnitte im Ablauf jeder Tragödie festhalten: Einleitung mit erregendem Moment, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr, Katastrophe. Im neueren Drama teilte er jedem der fünf Aufzüge der Reihe nach einen der fünf Einschnitte zu. Schon indem er die gleichen fünf Einschnitte auch innerhalb der zehn Aufzüge von „Piccolomini" und „Wallensteins Tod" aufzuzeigen strebte, bewies er, daß der einzelne Einschnitt nicht zahlenmäßig genau einem der fünf Aufzüge angehöre. Das Auf- und Absteigen, das durch seine Einschnitte bezeichnet wird, dürfte ja ohne Zweifel in jedem Drama sich abspielen. Aber verriet nicht Freytag selbst, daß es auch in erzählender Dichtung sich bewähre? Gewiß zeigt auch Freytag einen Weg, den Aufbau von Tragödien zu erkennen. Allein er verschließt sich und anderen die Augen,

indem er sofort auf Züge des Gehalts, ja des bloßen Inhalts losgeht, ehe er reinlich die Züge der Gestalt bestimmt hat. Steinwegs Beobachtungen gehen den umgekehrten Weg. Und sie lassen der Anordnung des Inhalts tatsächlich mehr Freiheit, vollends der Mitteilung des Gehalts. Viel engherziger als Steinweg mutet Freytag jedem Drama das gleiche Gesetz des Aufbaus zu. Innerhalb der Gestalt, die nach Steinweg freilich überraschend zahlenmäßig berechnet sich erweist, bleibt gleichwohl mehr Spielraum für die Wünsche des einzelnen Kunstwerkes. Gerade „Iphigenie" läßt sich nur mühsam in Freytags Schema pressen. Steinweg zeigt, wie „Iphigenie" tatsächlich aufgebaut ist und wie in diesen ebenmäßigen Bau sich das Nacheinander des Vorgangs ohne Zwang eingliedert. Die sinnlich wirksame Gestalt des „Wallenstein" wird durch Freytag viel weniger bezeichnet und erfühlbar gemacht. Wer an jeder Tragödie vor allem die Abfolge von Einleitung mit erregendem Moment, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr, Katastrophe erfassen will, versäumt über solchem Bemühen, die persönlichen Züge ihrer Gestalt zu erkennen. Mag Freytags Abfolge wirklich für „Maria Stuart" zutreffen, wer diese Abfolge Aufzug für Aufzug in „Maria Stuart" nachweist, braucht noch nicht von ferne zu ahnen, wie das Drama eigentlich gebaut ist.

Den Aufbau von „Maria Stuart" suchte ich schon vor Jahren (Zeitschrift „Edda" 1916 S. 177 ff.) in folgender Weise zu bestimmen. Ganz anders als Dramen der französischen Klassiker, aber auch als „Iphigenie" oder „Tasso" teilt „Maria Stuart" den Vorgang in zwei Reihen von Auftritten, von denen die eine der Titelheldin, die andere der Königin von England gehört. Jede Gruppe hat ihren besonderen Schauplatz, dort Fotheringhay, hier Westminster. Nur ein einziges Mal betritt Elisabeth den Boden Fotheringhays, in dem einzigen Auftritt, der ebenso die Königin wie Maria vorführt. Er ist der Schnittpunkt der beiden gegensätzlichen Auftrittsreihen. Diese vierte Szene des dritten Aufzugs steht genau in der Mitte des Stücks, streng nach französischem Vorgang. Sie ist in Steinwegs Sinn die Mittelachse. Auf beiden Seiten dieser Mittelachse sind — abermals ganz französisch — die übrigen Vorgänge des Stücks ebenmäßig angelegt. Innerhalb des dritten, des mittleren Aufzugs vor der Mittelachse ein Aufblitzen der Hoffnung in Maria, versetzt mit schlimmen Ahnungen. Nach ihr ein täuschender Augenblick des Glücks und darauf ein um so schlimmerer Zusammenbruch aller Erwartungen. Noch stärker wird dadurch der Eindruck, daß der vierte Auftritt einen entscheidenden Wendepunkt bezeichnet. Der unmittelbar vorhergehende und der unmittelbar nachfolgende Aufzug, der zweite und der vierte, gehören der Königin Elisabeth. Minder streng zeigt sich die Ebenmäßigkeit des ersten und des fünften Aufzugs. Im ersten erscheint nur Maria, der letzte zerfällt in zwei Teile, deren erster Maria, deren zweiter Elisabeth zugewiesen ist. Dort nur Fotheringhay, hier Fotheringhay und Westminster (vgl. S. 286).

Um solchen Ebenmaßes willen schließt Schiller während zweier Aufzüge (2 und 4) Maria von der Bühne aus. Ihre Persönlichkeit bleibt dem Zuschauer trotzdem ganz gegenwärtig. Jedes Wort, das in ihrer Abwesenheit, auch nach ihrem Tode in der zweiten Hälfte des letzten Aufzugs auf der Bühne geredet wird, zielt auf sie. Nur durch die gewählte Einteilung konnte vermieden werden, daß Aufzug für Aufzug beide Örtlichkeiten, Fotheringhay und Westminster, womöglich in mehrfachem Wechsel, benötigt. So hätte Shakespeare es gemacht. Steter Szenenwechsel wäre die Folge gewesen. Nur der letzte Aufzug läßt mit einer Verwandlung auf Fotheringhay Westminster folgen. Hätte Schiller mit Marias Tode das Stück geschlossen, so wäre auch diese Verwandlung unnötig geblieben. Längst hat man erkannt, daß es ihm inneres Bedürfnis war, eine Elisabeth vorzuführen, gegen die sich die Folgen ihrer eigenen Tat kehren. Poetische Gerechtigkeit läßt Elisabeth nochmals auftreten, ein Opfer der Nemesis. Allein es entspricht auch dem Parallelismus, der während der ersten vier Aufzüge durchgeführt ist, daß der Schlußaufzug beide Frauen nacheinander bringt. Der Rhythmus des Ganzen bleibt gewahrt. Er verlangt es.

Verwandelt wird in „Maria Stuart" allerdings noch einmal. Der vierte Aufzug beginnt im Vorzimmer Elisabeths und setzt sich fort in ihrem eigenen Zimmer. Das fällt nicht schwer ins Gewicht. Dafür benötigt das Stück überhaupt nur fünf Schauplätze, da es zwei Bühnenbilder je zweimal benutzt. Nur wenig sparsamer ist „Tasso". Er verzichtet indes auf alle Verwandlung innerhalb des Aufzugs.

Was die beiden Gegnerinnen sich zu sagen haben, drängt sich zusammen in den einzigen Auftritt, der ihnen beiden gehört. Unmittelbar vor und nach dem Zusammentreffen hat Maria fast bloß leidenschaftliches Gefühl zu äußern. So bleibt ihr für Exponierung und Vertretung ihres Standpunkts nur der erste

Iphigenie auf Tauris (A)

A. 1.

1. **Iphigenie**
2. **Iphigenie.** *Arkas*
3. **Iphigenie.** ***Thoas***
4. **Iphigenie**

A. 2.

1. **Orest.** Pylades
2. **Iphigenie.** Pylades
   Pylades

A. 3.

1. **Iphigenie.** **Orest**
2. **Orest**
3. **Orest. Iphigenie.** Pylades

A. 4.

1. **Iphigenie**
2. **Iphigenie.** *Arkas*
3. **Iphigenie**
4. **Iphigenie.** Pylades
5. **Iphigenie**

A. 5.

1. ***Thoas.*** *Arkas*
2. ***Thoas***
3. **Iphigenie.** ***Thoas***
4. **Iphigenie.** ***Thoas.*** **Orest**
5. **Iphigenie.** ***Thoas.*** **Orest.** Pylades. *Arkas*
6. **Iphigenie.** ***Thoas.*** **Orest**

Maria Stuart

A. 1.

Fotheringhay

1. (Eingang)
2. } **Maria**
3. }
4. }
5. }
6. **Maria.** *Mortimer*
7. **Maria.** Burleigh
8. Burleigh. Paulet

A. 2.

Westminster

1. (Eingang)
2. **Elisabeth**
3. **Elisabeth.** *Leicester.* Burleigh. Talbot
4. } **Elisabeth.** *Mortimer*
5. }
6. *Mortimer* (Monolog)
7. *Mortimer.* Paulet
8. **Leicester.** *Mortimer*
9. **Elisabeth.** *Leicester*

A. 3.

Fotheringhay

1. }
2. } **Maria**
3. }
4. **Maria. Elisabeth**
5. **Maria**
6. **Maria.** *Mortimer*
7. } *Mortimer*
8. }

A. 4.

Westminster. Vorzimmer

1. }
2. } *Leicester*
3. }
4. *Leicester. Mortimer* (†)

Zimmer der Königin

5. **Elisabeth.** Burleigh
6. **Elisabeth.** Burleigh. *Leicester*
7. } **Elisabeth**
8. }
9. **Elisabeth.** *Leicester.* Burleigh. Talbot
10. **Elisabeth** (Monolog)
11. **Elisabeth.** Davison
12. Davison. Burleigh

A. 5.

Fotheringhay

1. }
2. }
3. } Marias Gefolge
4. }
5. }
6. **Maria**
7. **Maria.** Melvil
8. } **Maria.** Burleigh. [*Leicester*]
9. }
10. *Leicester.* (Monolog)

Westminster

11. **Elisabeth** (Monolog)
12. **Elisabeth**
13. **Elisabeth.** Talbot
14. **Elisabeth.** Talbot. Davison
15. **Elisabeth.** Talbot. Davison. Burleigh

[ ] bedeutet: stumm.
Kursiv: Marias Vertreter bei Elisabeth.

Iphigenie auf Tauris (B)

A. 1	1 Iphigenie	2 Iphigenie Arkas	3 Iphigenie Thoas	4 Iphigenie
A. 2	1 Orest Pylades	2 Iphigenie Pylades	Pylades	
A. 3	1 Iphigenie Orest	2 Orest	3 Orest Iphigenie Pylades	
A. 4	1 Iphigenie	2 Iphigenie Arkas	3 Iphigenie	4 Iphigenie Pylades	5 Iphigenie
A. 5	1 Thoas Arkas	2 Thoas	3 Iphigenie Thoas	4 Iphigenie Thoas Orest	5 Iphigenie Thoas Orest Pylades. Arkas	6 Iphigenie Thoas Orest

König Lear

A. 1, 1 **Lear** für Goneril und Regan gegen Cordelia — *Gloster*. ***Edmund*** ***Edmunds*** Monolog

2

3 Goneril

4 **Lear** bei Goneril

5 **Lear** und der Narr — *Gloster* gegen *Edgar*

A. 2, 1

2 *Gloster* für Kent bei Regan

3 — Heide: *Edgar*

4 **Lear** bei Regan, *Gloster*.

A. 3, 1 Heide: Kent

2 „ **Lear**, der Narr, Kent

3 — *Gloster*. ***Edmund***

4 „ **Lear**, der Narr, Kent, *Edgar*

5 — ***Edmund*** verrät *Gloster*

6 **Lear**, Narr, Kent, *Edgar*, *Gloster*

7 Rache Regans und Gonerils an *Glostre*

A. 4, 1 Heide: *Edgar*. *Gloster*

2 — Goneril. ***Edmund***

3. 4 Französ. Lager; Cordelia

5 — Regan

6 *Gloster*. *Edgar*. **Lear**

7 Französ. Lager: **Lear**. Cordelia

A. 5, 1 — Engl. Lager: ***Edmund***. Regan

2 *Edgar*. *Gloster* [**Lear**. Cordelia]

3 **Lear** und Cordelia gefangen

Edgar überwindet ***Edmund***

Lear und die tote Cordelia

Aufzug. Er trägt wirklich eine gewaltige Last, hat aber auch desto stärkere Stoßkraft. Wuchtig ballt sich zusammen, was von Maria über sich selbst vorzutragen ist. Elisabeth kann gleiches auf den zweiten und dritten Aufzug verteilen. Wohl bedürfen sie und ihre Anhänger noch Raum für das Ausspinnen ihrer Pläne gegen Maria. Doch auch Marias Partei hegt feindliche Absichten. Maria muß sich deshalb mit Mortimer verständigen. Dafür steht ihr im Schlußaufzug Raum zu Gebote, um emporzusteigen zu einem verklärten Ende. Elisabeth treffen zuletzt nur rasche Schicksalsschläge.

Um auf den zweiten und vierten Aufzug etwas von der Last der dramatischen Ansprüche Marias zu übertragen, wird alles, was für sie Leicester tun will, diesen Aufzügen zugeteilt. Maria hat mit ihm kein Wort auszutauschen. Mortimer vertritt ihre Sache bei Leicester. Nur wenn Leicester während der Hinrichtung Marias sein inneres Verhältnis zu ihr ausspricht, nimmt er etwas von dem Raum in Anspruch, der ihr im Stücke gehört.

Dem mittleren Aufzug mit der Unterredung der beiden Königinnen geht mithin ein erster Aufzug voran, in dem unbedingt Maria herrscht. Dann ein zweiter, während dessen sich in die königliche Glorie Elisabeths die gegensätzliche Welt Marias eindrängt, gefürchtet von Elisabeth und fürchterlich für sie. Dem mittleren Aufzug folgt ein vierter, der alles Zug um Zug vernichtet, was für Maria geplant war. Er verrät inmitten der feindlichen Machenschaften Elisabeths und ihrer Berater die Seelennot der Königin. Der Schlußaufzug zieht für beide Fürstinnen das Endergebnis.

Der Rhythmus der beiden ersten Aufzüge fällt. Auf Marias leidenschaftliche Ausbrüche folgt Paulets starrsinnige Weigerung, den Einflüsterungen Burleighs Gehör zu schenken. Auf die bewegten Unterredungen Mortimers mit Elisabeth und Leicester folgt die lyrisch weiche Liebesszene zwischen Elisabeth und Leicester. Im dritten und vierten Aufzug geht es empor. Dort nach dem Gespräch der Königinnen Verwirrung, die in Mortimer bis zum Wahnwitz geht. Hier Burleighs gewaltsames Verfahren mit dem hilflosen Davison nach dem Wortkampf Leicesters mit Burleigh, in dem sich Leicester gewandt der fest zupackenden Hand Burleighs entwindet, und nach dem beweglichen Flehen Shrewsburys. Schon der Auftakt des vierten Akts behält dies Aufsteigen bei. Den spitzen Worten, die zwischen Aubespine und Burleigh gewechselt werden, folgt als kräftiger Abschluß der Selbstmord Mortimers. Der letzte Aufzug geht zunächst in ununterbrochener Steigerung hinauf zu Leicesters Seelenkampf und Ohnmachtsanfall. Die zweite Hälfte spitzt sich zu dem Schlußepigramm zu: „Der Lord läßt sich entschuldigen . . ." (vgl. oben S. 223). Kalt und herb ironisch klingt das Stück aus, nachdem es vom Heißleidenschaftlichen zum Verstandesmäßigen oder Sentimental-Gefühlvollen herabgestiegen war, dann den umgekehrten Weg eingeschlagen hatte, um endlich innerhalb des Schlußaufzugs in entgegengesetzter Reihenfolge den Rhythmus abermals zu wechseln.

In dem Ebenmaß der Anlage nähert sich „Maria Stuart" den strengen Bräuchen französischer Baukunst des Dramas. Dennoch ist unverkennbar, daß Schiller zugleich Züge von Shakespeares Bühnenkunst hier aufnimmt. Schon die Teilung in zwei Reihen von örtlich getrennten Auftritten, dann deren Voraussetzung, die Zweigipfligkeit des Stücks, geht hinaus über die Bauart der Franzosen, findet Verwandtes bei Shakespeare. In „Antonius und Kleopatra" herrscht ähnliche Zweigipfligkeit. Antonius teilt mit Kleopatra die erste Stelle im dramatischen Zusammenhang, sie beanspruchen wie Maria und Elisabeth ungefähr gleichen Raum im Bühnenvorgang. Wie Fotheringhay und Westminster verhalten sich bei Shakespeare Ägypten und Italien. Allein Antonius bewegt sich frei zwischen den Schauplätzen, er muß selbstverständlich mehrfach zusammen mit Kleopatra auftreten, die an Ägypten gefesselt bleibt. Schiller wahrte die Gesetze der französischen Bauart, indem er nicht wie Shakespeare innerhalb eines Aufzugs immer wieder von einem zum anderen Schauplatz weiterführte. Es war nur dann zu erzielen, wenn er die beiden Gegnerinnen bloß einmal zusammentreffen ließ.

Shakespeare bringt so gut wie nie seine führenden Gestalten in solche Lage. Nur entfernt verwandt ist das Nebeneinander von Heinrichs IV. Hof und der Welt Falstaffs. Wirklich hat auch hier jede Partei Auftritte, die nur ihr gehören. Hinzu kommt allerdings noch der Widerstreit von tragischem Ernst und humoristischer Komik. Jede Partei gehört nur einem einzigen dieser Bereiche an, greift bestenfalls mit einer Figur, mit Prinz Heinz, hinüber in den Bereich der anderen.

Doch neben diesen beiden gegensätzlichen Parteien besteht in „Heinrich IV." noch eine dritte, die Rebellen. Sie läßt neben aller Tragik dank Lady Percy, Lady Mortimer und Owen Glendower zuweilen komische Streiflichter zu. Für den Stimmungsablauf der zehn Aufzüge entscheidet indes der schlichte Gegensatz der Komik, die von Falstaff ausgeht, und des Ernstes der politischen Welt. Fast regelmäßig wechseln, Auftritt für Auftritt, Komik und Ernst. Mitten zwischen geschichtlichen Vorgängen setzt sich Komik durch. Zuweilen herrscht sie vor und umschließt den geschichtlichen Vorgang. So wichtig ist Falstaff für Shakespeare. Sogar der Ausgang, wie wenig ehrenvoll er für Falstaff sein mag, legt doch noch starken Ton auf den feuchtfröhlichen Ritter.

Am Anfang beider Teile von „Heinrich IV." geht es im ersten Aufzug von Politik zu Falstaff und wieder zurück zu Politik, im zweiten von Falstaff zur Politik und wieder zu Falstaff. Zu Falstaff flüchtet Shakespeare im ersten von den Händeln der großen Welt; nur wie notgedrungen kehrt er zu ihnen zurück. Im zweiten stellt er Falstaff und die Seinen entschlossen an die Spitze, wendet sich nur zwischendurch zur Politik und stürzt sich dann sofort wieder kopfüber ins Komische. Diese zehn Aufzüge zielen auf eine Rechtfertigung Heinrichs V. Es ist, als ob in der Welt Falstaffs der Dichter sich wohl fühlte, solange Prinz Heinz sich in ihr wohlfühlt.

Die beiden Stücke, die aus der bänglichen und bedrückenden Welt des Thronräubers Heinrich IV. hinüberleiten in die sonnig beglänzte und beglückende Heinrichs V., dürfen trotz allen Schrecken, die in ihnen sich bergen, nur mit fröhlicher Stimmung anfangen. Zwei Aufzüge wendet Shakespeare zu Beginn an diese Absicht. Im zweiten gewinnt sogar noch der Auftritt aus dem Kreis der Rebellen durch das Gespräch Hotspurs mit seiner Kate lustigen Beigeschmack. Nach dem Untergang Hotspurs konnte im zweiten Teil die Rebellenpartei gleiches nicht mehr beitragen. Doch die Klagen um den Gefallenen wechseln zu Beginn des zweiten Teils mit abermals breit angelegten Auftritten falstaffscher Prägung.

Viel weniger als in „Maria Stuart" ist in dem Gefüge der beiden Dramen von Heinrich IV. Aufzug von Aufzug gesondert. Gerade der erste und zweite Aufzug der beiden Teile kann wie ein ununterbrochenes Nacheinander von je sieben Auftritten gefaßt werden, von denen der erste, dritte und sechste der Politik, der Rest der Komik dient. Immerhin besteht da wie dort zwischen den Aufzügen eine Pause. Einmal bereitet Falstaff den räuberischen Überfall vor, das andere Mal versuchen die Rebellen, Northumberland in den Aufruhr hineinzuziehen. Überdies runden sich die beiden Aufzugspaare in ihrem Parallelismus zu geschlossenen Einheiten. Auf der einen Seite Ausbruch und Wiederausbruch des Aufstandes, mitten drin eine komische Szene. Auf der anderen häuslicher Vorgang im Schloß Northumberlands, umgeben von komischen Auftritten. Einmal Hotspur und Kate, das andere Mal Hotspurs Vater und die verwitwete Kate, die dort im Scherz und hier im Ernst den Kampf vergeblich zu hindern sucht. Der Rhythmus der beiden ersten Aufzüge ist dem Rhythmus der beiden zweiten entgegengesetzt. Aus gutem Grund. Ganz gleicher Rhythmus hätte unkünstlerische Eintönigkeit erwirkt.

Die beiden dritten Aufzüge bereiten die Entscheidung vor, bringen aber nichts Entscheidendes. Sie widersprechen der strengen Tektonik der Franzosen oder der „Maria Stuart", treiben den Vorgang nicht zu bedeutsamem Wendepunkt. Im ersten Teil erscheinen Falstaff und Prinz Heinz noch in enger Gemeinschaft, im zweiten beginnt Falstaffs Weg vom Prinzen ab- und zu Shallow hinzuleiten. Der Ausgang bereitet sich vor. Die Komik Falstaffs sucht fern von Prinz Heinz ein Unterkommen. Sie wird für ihn bald etwas Überwundenes sein. Entfremdung ist freilich schon in den beiden letzten Aufzügen des ersten Teils zu spüren. Der vierte Aufzug läßt Falstaff nur flüchtig mit dem Prinzen zusammentreffen. Im fünften hält der Prinz dem Feigen, der sich tot stellt, eine kurze Erinnerungsrede. Sie beweist, aus welcher Ferne er den alten Trinkkumpan in einem weltgeschichtlich wichtigen Augenblick sieht. Wenn Falstaff unversehens wieder lebend vor ihm steht, ändert sich dieser Ton nicht.

Wichtiger ist, daß die beiden letzten Aufzüge des ersten Teils aus inneren Gründen anders gebaut sind als die beiden letzten des zweiten Teils. Dort stand mehr Raum zur Verfügung, um zum Abschluß, zum Sieg über die Aufständischen, zu gelangen. Im zweiten Teil werden sie schon innerhalb des vierten Aufzugs überwunden. Das Ende dieses Aufzugs gehört den letzten Augenblicken Heinrichs IV. und den Erlebnissen seines Sohns, die sich mit ihnen verknüpfen. Der Schlußaufzug führt den Prinzen auf volle Höhe.

Angesichts dieser innerlich notwendigen Verteilung der Vorgänge kann Shakespeare in den beiden letzten Aufzügen des ersten Teils lässigeren Gang einschlagen, einen Aufzug für die Vorgeschichte der

Schlacht von Coventry, den andern für die Schlacht selbst nutzen. Im zweiten Teil drängt der vierte Aufzug viel und Wichtiges zusammen. Eher bleibt Spielraum dem fünften. So kann Falstaff hier breit sich entfalten. Er dient aber nur zur Folie für die beiden entscheidenden Auftritte, in denen Heinrich V. dem Oberrichter versöhnlich die Hand reicht und den Genossen von einst stolz ablehnt.

Der Unterschied ist gut begründet. Im ersten Teil beweist der lebenslustige Prinz, daß er heldenhaft kämpfen kann, wenn der Augenblick es fordert. Im zweiten Teil enthüllt er seinen Beruf zur Krone, indem er sich überwindet und in strenge Zucht nimmt. An das Heldentum des Prinzen wagt sich Komik noch heran: Falstaff gibt vor, Percy überwunden und getötet zu haben. Der größten Heldentat von Shakespeares Liebling folgt befreiendes Gelächter. Vom Ende des vierten Aufzugs des zweiten Teils ab geht die Bahn Heinrichs hoch über die komische Schicht Falstaffs hinweg. Nur um des Gegensatzes willen stellt diese Schicht sich noch einmal in voller Breite vor. Die Rebellen unschädlich zu machen, überläßt der Prinz seinem Bruder. Ist ja der Gegner nur noch zu übertölpeln und mit seinen eigenen Waffen zu schlagen.

Im ersten Teil siegt der Prinz über den Feind, im zweiten über sich selbst. Darum erhält am Schluß des ersten Teils der Feind weiten Spielraum. Der Feind soll seine Bedeutung entfalten. Er beschließt sogar mit dem Auftritt des Erzbischofs von York den vierten Aufzug. Noch schärfer bestimmt und notwendiger ist der Einschnitt nach dem vierten Aufzug des zweiten Teils. Mit Heinrich IV. sinkt eine Welt ins Grab. Daß die künftige Welt auf einer höheren Stufe stehen wird, bezeugt im Schlußaufzug Heinrich V. Weil alles unerschütterlich sicher auf ein hohes Ziel hinsteuert, dürfen sich, unmittelbar vor der letzten Höhe, noch einmal die Klänge der Komik Falstaffs vernehmen lassen. Sie beginnen bald falsch zu tönen und heben dadurch um so mehr den harmonischen Ausklang.

Der Bau von „König Heinrich IV." widerspricht dem klassischen Schema der Franzosen, aber auch der „Maria Stuart". Dennoch wäre unrecht, diese zehn Aufzüge als „Historie" schlechthin aus dem Umkreis kunstvoller dramatischer Bauart auszuschließen. Ein zielgewisser Baukünstler geht seine eigenen Wege, hat einen besonderen Rhythmus und verteilt die Akzente freier als der Klassizismus der Franzosen, Goethes und Schillers. Allein was er gestaltet, hat Notwendigkeit. Sogar die Abgrenzung der Aufzüge, mag sie auch anders sein, als jene Vertreter entgegengesetzter Bauweise es halten.

Shakespeare steht an ganz anderer Stelle als die Kunst, die von Steinweg ergründet wird. Doch nur nach den Fingerzeigen Steinwegs, die in überraschender Weise „sehen" lehren, was bisher unbeachtet geblieben war, ist jetzt das Bezeichnende und Entscheidende von Shakespeares dramatischer Baukunst genauer zu erfassen. Abermals enthüllt sich eine Reihe von Kunstwerken, die man gern für formlos erklärt, als sinnvoll gestaltet. Die Züge ihrer Gestalt sind nicht so einfach zu deuten wie die der französischen oder deutschen klassischen Dramatik. Persönlicher und dem eigenwilligen Wesen des Gegenstandes angepaßter ist die Gestalt. Aber es ist Gestalt, nicht sogenannte Formlosigkeit.

In dem Aufsatze „Shakespeares dramatische Baukunst" (Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft 1916 52, 1ff.) suchte ich schon den beliebten Vorwurf der Formlosigkeit von Shakespeare abzuwehren. Ich darf mich hier daher kurz fassen, auf das Einzelne, das dort geboten ist, verweisen, nur die wichtigsten Ergebnisse vorführen und besonders die Äußerungen anderer diesmal weglassen, die dort Ungeformtes anzutreffen meinen, wo ich kunstvolle Gestaltung erkenne.

Dem klassizistischen Aufbau am nächsten kommt von Shakespeares Werken „Richard III." Diese Tragödie wird als Arbeit aufgefaßt, die in den Spuren Marlowes sich bewegt. Ebenmäßig ist der Bau. Doch auch sonst in „Richard III." sind technische Eigenheiten des klassizistischen Dramas zu bemerken.

Ebenmaß herrscht in dem Auftauchen verwandter Lagen am Anfang und am Ende des Stückes, also ungefähr in gleicher Entfernung von der Mitte. In der zweiten Szene des ersten Aufzugs wirbt Richard um Prinzessin Anna, der er den Gatten getötet hat. Wirklich wird sie

sein Weib. Nirgend erhebt sich das Dämonische von Richards Persönlichkeit zu solcher Höhe. Wie wenig auch sein Äußeres zu bestechen vermag, die Gewalt seines Geistes erficht den kaum glaublichen Sieg über eine Frau. Im vierten Auftritt des vierten Aufzugs wirbt Richard um die Tochter der Königin Elisabeth selbst. Er scheint auch diesmal ein ähnlich gefährliches Spiel zu gewinnen. Dort hatte er siegesstolz gerufen: „Was ever woman in this humour woo'd? Was ever woman in this humour won?" Hier spottet er schon siegesgewiß nach Elisabeths Abgang: „Relenting fool, and shallow, changing woman." Indes der erhoffte Erfolg bleibt aus. Der Gegensatz hat Bedeutung. Dort begann Gloster seinen Aufstieg, hier fängt sein Abstieg an. Unmittelbar nach dem Abgang Elisabeths zeigen sich die ersten Zeichen eines inneren Zusammenbruchs. Im Gespräch mit Catesby versagen Richards Nerven. Ein Bote bringt Gutes, kommt aber zum Worte nur, nachdem Richard ihn wegen vermeinter schlechter Nachrichten hat züchtigen lassen. Widerspruchsvoll werden jetzt Richards Befehle.

Ähnlich verhalten die Traumgesichte Richards im dritten Auftritt des fünften Aufzugs sich zu dem Traum, den zu Beginn des Stückes, im vierten Auftritt des ersten Aufzugs, Clarence erzählt. Auch ihn drückt unsühnbare Schuld. Der Traum hat ihn in die Unterwelt geführt. Mahnend erschienen ihm der Schatten Warwicks, den er verraten, und der tote Prinz Eduard, den er erstochen hatte. Um den Parallelismus zu vollenden, stirbt Clarence kurz nach seinem grauenvollen Traum wie Richard. Noch die Tötung Clarences im ersten Aufzug und die Tötung der königlichen Prinzen im vierten läßt Verwandtes am Anfang und am Ende des Stückes auftreten.

Jedoch solche leitmotivartig wiederkehrenden Lagen, solche Wiederholungsfiguren sind auch in Werken Shakespeares anzutreffen, die nicht dem klassizistischen Drama sich anschließen, in „Romeo", in „Hamlet", in „Macbeth". Steinweg spräche von Bindung. Von Leitmotiven in Dichtungen ist später zu berichten, wenn Dichtkunst aus der Musik erhellt werden soll. Shakespeares eigentliche Bauweise läßt sich besser als an „Richard III." ergründen an den Werken, die bisher als ganz besonders locker geformt galten; „Antonius und Kleopatra", dann „Lear" mußten sich das am häufigsten nachsagen lassen. Wirklich weisen sie Züge, die längeres Verweilen gerade dann lohnen, wenn der Wahn von Shakespeares Formlosigkeit überwunden werden muß.

Beherrscht die Liebe von Antonius und Kleopatra den Ablauf des Stückes oder wird sie von der Staatsaktion (wie Schiller das nennt) eingeengt? Wohl verschwindet Kleopatra auf langen Strecken der Tragödie ganz von der Bühne. Schon war zu sagen, daß wohl Antonius, nicht aber Kleopatra auf den beiden Schauplätzen des Stückes sich bewegen darf.

Im ersten Aufzug führen die drei ersten Auftritte sie zusammen mit Antonius vor, der fünfte zeigt eine Kleopatra, die sich nach dem fernen Antonius sehnt. Nur der vierte versetzt nach Rom. Dort ist Antonius noch nicht erschienen. Aber im zweiten Aufzug gehört von sieben Auftritten nur der fünfte Kleopatra an. Er malt wiederum die Stimmung Kleopatras in Antonius' Abwesenheit. Gleiches bringt im dritten Aufzug die dritte Szene. Erst in der siebenten, vor der Schlacht von Aktium, treffen beide wieder auf der Bühne zusammen. Fortan beherrscht Kleopatra das Feld. Die folgenden Auftritte des dritten Aufzugs, in denen sie nicht zu sehen ist, sind nur kurz. Ähnlich hält es der vierte Aufzug. Wird dieser Aufzug in fünfzehn Auftritte (und nicht, wie es auch geschieht, in dreizehn) zerlegt, so treffen beide sich im zweiten, vierten, achten, zwölften. Im dreizehnten gibt Kleopatra den Auftrag, Antonius zu melden, daß sie sich erstochen habe. Im vierzehnten erfährt Antonius die lügenhafte Meldung und legt Hand an sich. Im fünfzehnten wird er sterbend zu Kleopatra gebracht. Die beiden Auftritte des fünften Aufzugs gehören Kleopatra ganz.

Anders als Schiller in „Maria Stuart" baut Shakespeare ein zweigipfeliges Drama hier auf. Von regelmäßigem Wechsel ist keine Rede. Und wirklich kann es scheinen, als verdrängten politische Erörterungen,

die von Kleopatra wegleiten, sie im zweiten und in der ersten Hälfte des dritten Aufzugs von der Bühne. Gleichwohl gehört das Liebespaar, das der Titel nennt, genau so enge zusammen wie Romeo und Julia. Eigentlicher Gegenstand des Stücks ist nicht Politik, sondern auch hier eine Liebe, die gleichmäßig im Mann und im Weib waltet. Nur die Umwelt ist völlig verschieden. In „Antonius und Kleopatra" ist sie weltgeschichtlich. Das gibt dem ganzen Liebeshandel eine verstärkte Bedeutung. Übermächtige Leidenschaft wird schon in den Eingangsworten angekündigt. Einer sagt: „Nay, but this dotage of our general's o'erflows the measure . . ." Noch schärfer bezeichnet er den Zustand des Antonius, nachdem der Triumvir mit Kleopatra aufgetreten ist: „The triple pillar of the world transform'd into a strumpet's fool . . ." Antonius bestätigt das sofort, wenn er ruft: „Let Rome in Tiber melt, and the wide arch of the ranged empire fall! Here is my space." Ebenso in Liebe verstrickt, betritt Kleopatra im zweiten Auftritt die Bühne mit der ungeduldigen Frage „Saw you my lord?", im dritten Auftritt mit dem gleichgestimmten Ruf: „Where is he?" Doch noch in der zweiten Szene wandelt die erschütternde Nachricht von Fulvias Tod die Gesinnung des Antonius und er erkennt, daß er die betörende Fürstin verlassen muß. Wirklich flieht er, um in eine Welt zurückzukehren, die er um Kleopatras willen aufgegeben hatte. Ehe er sie wieder betritt, berichtet Cäsar in der vierten Szene des ersten Aufzugs von den Gerüchten, die aus Ägypten kommen und rühmt im Gegensatz zu Antonius' Abstieg dessen Größe von einst. Sofort bewährt sich im zweiten Aufzug, welche Macht ein gesunkener Antonius noch besitzt. Sextus Pompejus ist bestürzt über die Nachricht, daß Antonius nach Rom unterwegs sei. Ausgesprochen und unausgesprochen wiederholen sich bald ähnliche Zeugnisse. Shakespeare deutet so immer wieder auf das Große und Wertvolle in dem Menschen, den die Leidenschaft seiner Liebe zu Kleopatra dem Untergang zutreibt.

Unvergessen bleibt in den Reden des Pompejus die Ägypterin. Um ihretwillen muß Antonius im nächsten Auftritt Vorwürfe Cäsars hören. Er weicht ihnen aus, indem er ebenso rasch, wie er sich von Kleopatra getrennt hatte, um Oktavias Hand bittet. Die Triumvirn sind versöhnt. Jetzt darf in den Gesprächen ihrer Anhänger das Wunderland Ägypten seinen Zauber entfalten, darf Enobarbus das farbenreiche Bild von Kleopatras und Antonius' erster Begegnung ausmalen. Die ferne Königin steht mit ihrem berückenden Reiz vor dem inneren Auge aller. Im dritten Auftritt erklärt gleich nach Liebesworten, die sich an Oktavia richten, Antonius, daß im Osten seine Freude liege. Jetzt kann dieser Osten wieder sich unsern Augen zeigen, kann Kleopatra selbst wieder auf die Bühne treten, die Zauberin, die auch aus der Ferne Antonius bannt. Der nächste, sechste Auftritt führt in der Unterredung der Triumvirn mit Pompejus das Motiv von Antonius' Größe und seiner Liebe weiter. Es ist, als sei für Pompejus nur Antonius von Bedeutung. Nach der Unterredung verrät Enobarbus, was tatsächlich bald sich auswirken wird, daß Antonius zu Kleopatra zurückzukehren und Oktavia zu verlassen sich sehne. Im Schlußauftritt des zweiten Aufzugs ist beim Bankett auf der Galeere des Pompejus abermals Ägypten Hauptgegenstand des Gesprächs.

Der dritte Aufzug beginnt mit einem Auftritt, der für überflüssig gilt. Er spielt in Syrien. Ventidius hat die Parther besiegt und erzählt von seinen Taten. Wieder soll des Antonius Größe fühlbar gemacht werden. Ausdrücklich bekennt der Berichterstatter: „I'll humbly signify what in his name, that magical word of war, we have effected." Im zweiten Auftritt nimmt Cäsars Anhänger Agrippa diesen Ton mit höfischer Übertreibung auf. Scheint doch die Höhe freundschaftlichen Verständnisses zwischen den Triumvirn erreicht zu sein. Segnend läßt Cäsar die Schwester mit dem wiedergewonnenen Freunde ziehen. Aber das Blatt wendet sich sofort. Von der vierten Szene ab sucht Oktavia schon zwischen beiden zu vermitteln, die sich abermals entzweit haben. Sie muß erfahren, daß Antonius wieder bei Kleopatra weilt.

Die Handlung ist an entscheidender Stelle angelangt. Abgeschlossen ist, was seit Antonius' Abgang von Ägypten sich vollzogen hat. In der siebenten Szene sind Antonius und Kleopatra auf der Bühne wieder vereint. Als Antonius in raschem Entschlusse zuerst Kleopatra verlassen, dann um Oktavia gefreit hatte, war es vor unseren Augen geschehen. Der dritte rasche Entschluß, der ihn zu Kleopatra zurückführt, wird bloß durch Cäsar mitgeteilt. Um so fühlbarer wird das Jähe solchen Gebarens, wird die geschwächte Willenskraft eines Mannes, den die Leidenschaft überwältigt. Im weiteren Ablauf des Stücks sinkt Antonius immer mehr zum Spielzeug dieser Leidenschaft herab.

Den dritten Entschluß faßt Antonius nicht auf der Bühne. Doch zwischen die beiden Auftritte zwei und vier, in denen Oktavia mit Antonius vereint ist, setzt Shakespeare einen Auftritt Kleopatras. Sie läßt sich von Oktavias äußerer Erscheinung berichten und ruft triumphierend aus, er werde Oktavia nicht lange lieben Sie weiß, wie sie ganz anders als Oktavia seine Sinne beherrscht. Der Zuschauer kann den Unterschied Kleopatras und Oktavias mit eigenen Augen bemessen. Denn unmittelbar hintereinander sieht er zuerst Oktavia, dann Kleopatra, dann wieder Oktavia. Besser als Antonius es sagen könnte, verkündet

diese Gegensatzwirkung die Gründe seines Abfalls von Oktavia, also auch von deren Bruder. Solche unmittelbare Gegenüberstellung ist nur möglich, wenn gut shakespearisch die Bühne zwischen die Auftritte weite räumliche Entfernung legen kann. Schiller durfte in „Maria Stuart" tun, was in „Antonius und Kleopatra" unmöglich war. Er durfte die beiden Fürstinnen zusammentreffen lassen. Aber ein so rasches Spiel der Gegensätze, ein solches unmittelbare Nebeneinander zweier Frauen, wie in diesen Auftritten zwei, drei und vier, war ihm nicht gestattet, obwohl Fotheringhay und Westminster nicht so weit auseinander liegen wie Ägypten und Rom. Die französische Baukunst der „Maria Stuart" hätte das nie zugelassen.

Kleopatra bleibt indes uns nicht bloß dank solchen kühnen Griffen auf der langen Strecke vom Ende des ersten Aufzugs bis zur siebenten Szene des dritten gegenwärtig. Ich glaube dargetan zu haben, daß sie innerhalb dieser Strecke noch in den Auftritten, die sie nicht auf die Bühne stellen, das Feld beherrscht. Die politischen Händel verdecken nicht die Hauptsache, die tragische Liebe des Antonius zur Ägypterin. Im Rest des dritten Aufzugs und im vierten ist Kleopatra auch nicht immer an Antonius' Seite zu erblicken. Dennoch dreht sich alles um sie. Jetzt gilt es nicht mehr für Antonius, Kleopatra zu fliehen. Jetzt tun sich Gegensätze auf zwischen ihr und ihm. Sie sind zu schwach, seine Liebe zu vernichten. Kleopatra ist Ursache der Niederlage des Antonius bei Aktium. Sie flieht, und sofort flieht er ihr nach „like a doting mallard". In der dreizehnten Szene des dritten Aufzugs schleudert Antonius ihr herbste Vorwürfe ins Gesicht. In der zwölften des vierten ruft er empört: „This foul Egyptian hath betrayed me." Gleichwohl ist er bereit, auf die falsche Nachricht hin von ihrem Selbstmord ihr nachzusterben. Doch auch Kleopatra ist unlösbarer an ihn gefesselt, als sie selbst ahnt. Sie spielt zeitweilig mit dem Gedanken, ihm so zu entschlüpfen, wie er ihr sich entzogen hatte. Antonius fürchtet wirklich, daß sie ihn an Cäsar verraten wolle. Hier wurzeln seine Wutausbrüche gegen sie. Und nur um ihn ganz wiederzugewinnen, läßt sie ihm die Fabel von ihrem Selbstmord berichten. Der Erfolg ist des Antonius Selbstmord. Und sie stirbt ihm nach.

In gedrängter Abfolge spielt sich diese Schlußkette von Ereignissen ab. Die Schlachtauftritte sind mit ihr so eng verknüpft, sind auch so kurz gehalten, daß sie kaum stören. Sogar Abfall und Ende des Enobarbus im fünften, sechsten und neunten Auftritt des vierten Aufzugs bedeuten viel in diesem Schlußablauf. Sie bezeugen des Antonius Seelengröße und Seelengüte in einem Augenblick, wo das wilde Gebaren des mählich Verzweifelnden solche Größe und Güte leicht vergessen lassen könnte. Ferner nimmt Shakespeare in dem Schicksal einer Nebengestalt den Ausgang Kleopatras vorweg. Er tut das auch sonst gern. Kleopatra und Enobarbus sind aufs stärkste mit Antonius verbunden, sie schwanken in ihrer Treue und sterben um seinetwillen. Ihr Tod offenbart den Wert von Antonius' Persönlichkeit.

All das verrät feste innere Verkettung der Vorgänge, einen sorgsamen und gut berechneten Aufbau. Mit dem Liebeswahnsinn des Paares beginnt es. Antonius ahnt die Tragik seiner Leidenschaft; er will sich losreißen. Allein die Leidenschaft überwindet die Gegenmittel, die von Antonius mit Hilfe Cäsars und Oktavias aufgeboten werden, und die Gegensätze, die zwischen Antonius und Kleopatra sich nach seiner Rückkehr auftun. Dieser Ablauf gliedert sich in einen Eingang und in einen Ausgang, die beide das Motiv der tragischen Liebe in vollen Tönen erklingen lassen, und in zwei Zwischenteile, in denen die tragische Leidenschaft sich einmal nach außen und einmal nach innen gegen alle Hemmnisse durchsetzt.

Corneille hätte es ganz anders gemacht, aber auch Goethe in der Zeit, als er „Iphigenie" schrieb. Sie hätten sich nicht begnügt, eine Hauptgestalt nur für unser Gefühl, nicht für unsere Sinne auf langer Strecke die Bühne beherrschen zu lassen. Iphigenie könnte kaum während einer umfangreichen Folge von Auftritten von der Bühne verschwinden. Sie steht dauernd an weithin sichtbarer Stelle. Schiller fand in „Maria Stuart" einen glücklichen Ausweg, der sich mit der ebenmäßigen Bauweise der Franzosen verbinden ließ. Er ordnete streng tektonisch und genau zahlenmäßig, wo Shakespeare sich ganz freie Abfolge gestattete, weil dessen Bühne rasch aufeinanderfolgende Verwandlungen des Schauplatzes nicht scheute und dadurch viel leichter ein zweigipfliges Drama gestalten konnte. Doch auch Schiller nahm das Recht für sich in Anspruch, innerhalb der weiten Strecke des zweiten und vierten Aufzugs Maria nicht auf die Bühne zu bringen. Wie kurz wirkt daneben der dritte Akt des „Tasso", der nur von Tasso

redet, ihn aber von der Bühne fernhält. Shakespearischer gibt sich Schiller in „Maria Stuart", er nähert sich dem Bau von „Antonius und Kleopatra".

Allerdings schaltet Shakespeare an anderer Stelle noch viel kühner den Titelhelden von der Bühne aus. König Lear ist vom dritten Aufzug ab untätig, sein Denkvermögen ist in der zweiten Hälfte des Stückes beeinträchtigt. Die sechste Szene des dritten Aufzugs bringt ihn nochmals auf die Bühne. Dann zeigt er erst im sechsten und siebenten Auftritt des vierten Aufzugs und im Schlußauftritt des Stückes sich wieder. Gesellt sich bei Lears erstem Erscheinen im vierten Aufzug einer, der ganz dem Wahn verfallen ist, zu Gloster und Edgar, so ist an der zweiten Stelle dieses Aufzugs zunächst nur ein Schlafender zu erblicken, der von Cordelia betreut wird. Er erwacht und glaubt weiterzuträumen. Im fünften Aufzug wird zuerst ein ganz Gebrochener auf die Bühne geschleppt. Später bringt Lear den Leichnam Cordelias, lodert noch einmal vulkanisch auf, schleudert noch einmal einen seiner Flüche gegen Cordelias Mörder, freut sich kindlich, diesen Mörder getötet zu haben, und stirbt (vgl. S. 287).

Dem steht in der ersten Hälfte des Stücks ein übergewaltig bewegter Lear gegenüber. Auf die erste Szene des Stücks und Lears, auf Schenkungsfreude, Empörung über Cordelia, Verbannung des treuen Kent, Verweigerung der Mitgift Cordelias, Verzicht auf ein Wort des Segens für sie folgt ein unablässiger steiler Aufstieg zu höchsten Ausbrüchen des Leids. Sie gipfeln in der zweiten Szene des dritten Aufzugs. In der vierten und sechsten erlahmt allmählich die Kraft leidenschaftlichst geäußerten Schmerzes, bis zuletzt Lear einschläft. Der eigentliche Aufstieg zu dem stärksten Ausbruch „Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow! . . ." wird eröffnet im vierten Auftritt des ersten Aufzugs durch den Zwist mit dem Haushofmeister, steigert sich bald zu dem ersten und dann, nachdem Lear zurückgekehrt ist, zu dem zweiten Fluch gegen Goneril, läßt im fünften Auftritt Lear flehen: „O, let me not be mad, not mad, sweet heaven!" In der vierten Szene des zweiten Aufzugs geht es hinauf zu den noch bitterern Enttäuschungen, die von Regan kommen, zu neuen Flüchen gegen Goneril, zur Flucht in die Heide und zu dem mehrfach wiederkehrenden „O fool, I shall go mad!" Auf der Höhe des Aufstiegs wird das zu dem Bekenntnis „My wits begin to turn," in der vierten Szene des dritten Aufzugs zu der Einsicht „O, that way madness lies" und zu einem Ausbruch des Wahnsinns, den die Begleiter Lears wahrnehmen. Bis Lear endlich, im sechsten Auftritt, über seine Töchter Gericht hält und Edgar zum Ratsherrn im Talar, den Narren zu Edgars Amtsgenossen in der Richterwürde, Kent zum Geschworenen macht.

Schon zwischen diese sieben Auftritte Lears sind Szenen eingeschoben, die im allgemeinen der zweiten Handlung des Stückes zugezählt werden, der sogenannten Glosterhandlung. Um dieser Handlung willen nennt man „König Lear" ein „polymythisches" Stück, bemerkt man, nur diesmal wende Shakespeare die Bauart seiner Lustspiele auf Ernstes an und belaste eine Tragödie mit einer doppelten Handlung. W. Schlegel versuchte die Rechtfertigung, Shakespeare stelle nicht einen einmaligen gräßlichen Ausnahmefall dar, sondern ein ganzes Land versinke in Entartung.

Die Glosterhandlung beginnt vor der eigentlichen Learhandlung. Gloster und Edmund treten schon vor Lear auf. Der Verteilung des Reichs und der Enterbung Cordelias folgt im zweiten Auftritt das erste Selbstgespräch Edmunds, ihm schließen sich Edmunds erste Anschläge gegen Edgar an. Im ersten Auftritt des zweiten Aufzugs wird Edgar vertrieben. Er betritt als erster die Heide, die demnächst Lears Aufenthalt werden soll. Wie hier ein Teil der Learhandlung sich vorbereitet, so nimmt unmittelbar vorher und nachher Edgars Vater Anteil an Lears Schicksal, indem er Lears Sendling Kent gegen Cornwall und Regan zu schützen

sucht, dann bei der Auseinandersetzung Lears mit Regan und Goneril das Wort ergreift. Enger noch verknüpfen sich die beiden Handlungen im dritten Aufzug. Edgar gesellt sich zu Lear. Auch Gloster erscheint in Lears Nähe; er will mitleidsvoll ihn retten. Ferner stellt Shakespeare, abermals dank der Beweglichkeit seiner Bühne, zwischen die drei Heideauftritte (2, 4 und 6) zwei, die im Schloß spielen und Edmund gehören. Im ersten ist Gloster, im zweiten Cornwall mit auf der Bühne. Im ersten beschließt Edmund, seinen Vater zu verraten, um dadurch emporzusteigen. Im zweiten führt er den Verrat aus. Das gestattet unmittelbare Gegensatzwirkungen, ähnlich wie das Auftreten Kleopatras zwischen zwei Szenen Oktavias. Wichtigeres ergibt sich noch für das ganze Gewebe des Stücks. Fortan verknüpft sich Glosters Schicksal äußerlich und innerlich mehr und mehr mit dem Schicksal Lears. Edgar wird daneben immer bedeutsamer für die Gruppe Lears. So entwickelt sich Edmund zu dem, was er im Verlauf der Tragödie wird, zu dem eigentlichen Gegner und Bekämpfer Lears. Noch in der siebenten Szene des dritten Aufzugs nehmen die Schwestern Goneril und Regan Rache an Gloster und erheben ihn dadurch endgültig zum Leidensgenossen Lears. Beim Beginn des vierten Aufzugs stehen schon in deutlicher Sonderung auf der einen Seite Lear, Gloster, Edgar, auf der anderen Goneril, Regan, Edmund. Nun darf in der ersten Szene Edgar mit Gloster allein auftreten. Für unser Gefühl sind sie untrennbar mit Lear verknüpft. Ebenso beginnt vom zweiten Auftritt ab der Liebeshandel zwischen Edmund, Goneril und Regan den Fortgang des Stücks zu beherrschen, ohne daß er uns etwas anderes wäre als eine neue Betätigung der Gegner Lears. Lear selbst mag daneben von der Bühne verschwinden und während des ganzen Aufzugs bloß nach Glosters Selbstmordversuch mit Gloster und Edgar zusammentreffen. Dies Zusammentreffen bezeugt nur, was wir längst fühlen, die enge Verbindung dieser Gruppe. Aus ihr erhebt sich als Träger der Nemesis, die in Lears Sinn die undankbaren Töchter, aber auch ihren Genossen Edmund trifft, der Rächer und Bestrafer Edgar.

H. E. Fansler bringt im neunten Kapitel ihrer klugen Dissertation „The Evolution of Technic in the Elizabethan Tragedy" (Chicago & New York 1914) eine feinsinnige Zergliederung des „Lear". Auch sie sucht die enge Verknüpfung der Lear- und Glosterhandlung zu erweisen. Sie macht es anders als ich. Sie spürt die inneren seelischen und gedanklichen Verkettungen auf. Ich möchte die Veranschaulichung für unsere Sinne aufzeigen. Mir ist wichtig, wie innere Zusammenhänge zu äußerer Erscheinung gelangen, wie ein Ablauf von Seelen- und Gedankenwert sich in bühnengemäße Bildfolgen umsetzt. Schon war oben (S. 262 f.) von diesem Unterschiede der Betrachtungsweise zu reden. Zugleich scheide ich bei „Antonius und Kleopatra" und bei „Lear", aber auch bei „Maria Stuart" zwischen Eindrücken, die sich dem inneren, und Eindrücken, die sich auch dem äußeren Sinn ergeben. Gerade in „Lear" weckt Shakespeare das Gefühl, daß alles auf den König zielt, auch wo dieser König uns unsichtbar bleibt.

Andere zeigen bloß den logischen Zusammenhang. Ich zeige, wieweit für die Sinne sich ein Zusammenhang herstellt, und zwar ehe an logische Nachprüfung zu denken ist, also in schlichtempfänglicher Hinnahme des Kunstwerks. Gewiß sind beim Miterleben eines Dramas die beiden Möglichkeiten der Auffassung nicht scharf zu trennen. Sie bestehen nebeneinander oder wechseln auch miteinander. Zuweilen stehen logische und sinnlich wirksame Verknüpfung einander so nahe, daß Scheidung undurchführbar wird. Allein der nachprüfende Forscher hat die Pflicht, nach Kräften den einen Weg des Miterlebens vom anderen zu trennen. Und zwar um so zielbewußter, als ja viele vermöge ihres unzulänglichen künstlerischen Gefühls das Logische im Kunstwerk für entscheidend wichtig halten. Tatsächlich ist kein Kunstwerk völlig

in Begriffliches aufzulösen. Das war von Anfang an hier immer wieder zu sagen. Für den Verstand bleiben immer Rätsel übrig. Das Kunstwerk wäre überflüssig, wenn es sich ganz in Logik auflösen ließe. Denn dann leistete es bloß, was von Wissenschaft besser geleistet wird.

Allein die Wirkung des Kunstwerks auf die Sinne braucht nicht ausschließlich dem Gefühl anheimgegeben zu werden. Sie läßt sich zum Teil dem Verstand verdeutlichen. Oder um die üblichen Wendungen von heute wieder aufzunehmen: Diese Wirkung auf die Sinne muß nicht im Zustand bloßen Erlebens beharren, sie kann begrifflich erfaßt werden, es lassen sich Ausdrücke für ihre Unterschiede und Gegensätze festlegen. Eine Fachsprache für die Eindrücke läßt sich erbringen, die, solange sie unbenannt bleiben, dem Betrachter entgleiten und sich von ihm nicht mitteilen lassen.

Die Erforscher der Kunst haben in jüngster Zeit solche Fachsprache mit viel Erfolg geschaffen. Sie leistet Gewähr, daß auch andere das „sehen" können, was dem Sorgsamen sich ergibt, der „sehen" gelernt hat. Steinweg geht bei den Schöpfern solcher Fachsprache in die Lehre. Sie bieten ihm Ausdrücke für gefühlsmäßige Wirkungen des Dramas, die bisher mehr bloß empfunden als bestimmt und benannt worden waren. Die Züge des französischen klassischen Dramas oder der „Iphigenie", die von Steinweg mit den Worten „Gruppe", „Symmetrieachse" und mit verwandten bezeichnet werden, waren längst beim Miterleben dieser Werke zur Wirkung gelangt. Aber man begnügte sich, sie unzulänglich anzudeuten und zu umschreiben. Dank Steinweg sind sie in mitteilbarer Weise begrifflich festgelegt. Ausdrücke der Kunstforschung taugen zu solcher Leistung. Sie erhellen wirklich, was bisher im Bereich eines Typus dramatischer Kunst noch recht dunkel und unbestimmt geblieben war.

Doch Steinweg nimmt nur einen Typus des Dramas vor. Für Shakespeare bedarf es anderer Ausdrücke, wenn es nicht bei bloßer Verneinung der Worte bleiben soll, die von Steinweg verwertet werden. Gewiß legt Shakespeare es nicht auf Gruppenbildung an, nicht auf starke Betonung der Mittelachse. Solange jedoch nur festgestellt wird, daß Shakespeare es anders mache als der Typus des klassischen Dramas der Franzosen, gibt es keine Rechtfertigung für sein Gestalten, bleibt er dem Vorwurf der Formlosigkeit ausgesetzt. Die Frage tut sich auf, ob neuere Kunstforschung nicht auch Bejahendes über den Typus zu sagen weiß, dem die Schöpfung Shakespeares angehört.

B. SCHERER UND WORRINGER.

Den Typus, der klassischem Ebenmaß polar entgegengesetzt ist, suchte Wilhelm Worringer in den „Formproblemen der Gotik" (zuerst München 1911) zu bestimmen. Steinweg kennt und nennt Worringer, ohne von ihm fortzuschreiten zu der Feststellung eines Typus dramatischer Kunst, die mit anderen Mitteln arbeitet als Corneille, Racine, „Iphigenie" oder „Tasso". Mir sind Worringers Darlegungen seit langem wichtig. Oft habe ich sie verwertet. Allein gerade für die Erkundung des Typus, der von Shakespeare vertreten wird, bieten sie nicht viel Handhaben.

Worringers Betrachtungsweise ist längst so bekannt, daß hier ein paar Andeutungen genügen. Gotik nennt er alles, was künstlerischer Ausdruck der jungen noch unentwickelten Völkermassen Nord- und Mitteleuropas ist. Nicht allein die Germanen sind, das weiß er wohl, Träger und Schöpfer der Gotik. Aber nur wo germanisches Blut sich mit dem Blut anderer europäischer Rassen mische, erstehe Gotik. So sagt Worringer. Sein Begriff des Gotischen deckt sich mithin nicht mit dem Begriff von Gotik, der sonst üblich ist und von der Kunst-

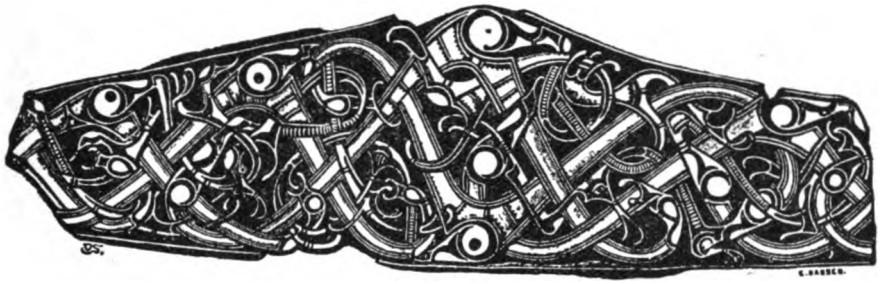


Abb. 11. Altgermanisches Tierornament. (Nach Haupt, Die älteste Kunst der Germanen.)

geschichte verwertet wird. Besser spräche man immer von „Gotik in Worringers Sinn". Im folgenden meine ich, wenn ich von Gotik rede, Worringers Begriff; oder ich betone das Gegenteil ausdrücklich. Den Gegensatz des Klassischen und des Gotischen prüft Worringer an der Ornamentik, also an dem Zweige bildender Kunst, der am wenigsten von Stofflichem bestimmt ist, daher den Formwillen am reinsten zum Ausdruck bringt.

Das klassische Ornament wiederholt zwar seine Motive, aber es gewährt nicht den Eindruck ununterbrochener Steigerung. Es wiederholt das Ornament im Gegensinn, im Spiegelbild. Der Bewegung, die durch das Wiederholen entsteht, wird, damit sie nicht über organisches Maß hinausgehe, durch Fermatenbildung immer wieder ein Beruhigungsakzent geboten.

Die nordisch-gotische Ornamentik kennt das Gefühl nicht, das nach Mäßigung und Beruhigung verlangt. Die Bewegung steigert sich ständig. Fermaten und Akzente fehlen. Hier gibt das Wiederholen dem einzelnen Motiv die Unendlichkeitspotenz. Dem ruhigen Additionscharakter der Antike tritt entgegen der Multiplikationscharakter der Gotik.

In einem Bilde, das mit wechselseitiger Erhellung der Künste arbeitet und aus Richard Wagners Umwelt stammt, sagt Worringer, die „unendliche Melodie" der Linie schwebe dem nordischen Menschen in seiner Ornamentik vor. Das erfreue nicht, sondern betäube und zwinge zu willenloser Hingabe. Wer nach der Betrachtung nordischer Ornamentik die Augen schließe, behalte nur den Eindruck körperlich-unendlicher Bewegtheit. Seelische Voraussetzung sei ein unruhiges Drängen, ein Suchen nach Beruhigung, nach Erlösung, das nur in Betäubung und Rausch zu befriedigen sei. Unklare Rauschsucht, krampfhaftes Verlangen, aufzugehen in übersinnlicher Verzückung, kurz eine Pathetik herrsche, deren Wesen Maßlosigkeit sei.

Diese Deutung des germanisch-gotischen Formwillens trifft fast ganz zusammen mit viel älteren Beobachtungen Wilhelm Scherers. In den „Vorträgen und Aufsätzen" (Berlin 1874 S. 12ff.) vergleicht Scherer antike griechische und germanische Dichtung. Die Phantasie des germanischen Dichters, sagt er, schwebt nicht wie eine suchende sammelnde Biene über den Blumen der Wirklichkeit. Sein Auge schaut nicht groß und klar und ruhig und unbefangen in die Welt wie das Auge Homers. Es blitzt darin ein unheimliches Feuer, eine wilde Leidenschaft; sie fliegt wie flackernde Lohe an die Dinge, um ihre Form und Farbe zu versengen und auch in ihnen den glühenden Funken der Seele zu suchen; sie ringt und müht sich in rastlosem Begehren, genießt im heißesten Kampf am meisten und erklimmt den Gipfel des Lebensgefühls, wo sie der Vernichtung am nächsten

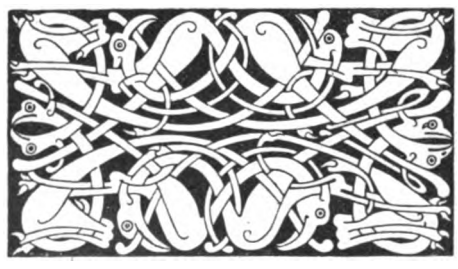


Abb. 12. Altgermanisches Vogelornament. (Nach Salin, Altgerman. Tierornamentik.)

ist. In jeder Zeile germanischer Poesie ist für Scherer eine gleichmäßige Siedehitze der Empfindung. Ihr Wesen sei Leidenschaft.

Scherer setzt da in Worte um, was ihm aus dem unmittelbaren Eindruck germanischer Dichtung sich ergeben hatte. Er sucht besser und treffender, auch stärker auszudrücken, was vor ihm andere vom Germanen gesagt hatten. Klingt doch sogar noch die Anschauung vom Germanen, die in Tacitus' „Germania" vertreten wird, durch Scherers Worte durch. Er begnügt sich indes nicht mit der Wiedergabe eines Gesamteindrucks. Unmittelbar am Stil der germanischen Poesie will er die angegebenen Züge nachweisen. Er berichtet, wie der germanische Dichter in der Darstellung der Hauptsachen eine Unermüdlichkeit entwickelt, die davon herrühre, daß er sich nicht genugtun kann. Der Dichter stellt einen bezeichnenden Ausdruck hin, im nächsten Augenblick scheint ihm aber dieser nicht bezeichnend genug, er sucht nach einem bezeichnenderen. Aber auch wenn dieser gefunden, ist der Inhalt, den er in der Seele trägt, immer noch größer, als was die Sprache vermag. Das Bild, das er sich von dem Gegenstande macht, ist unausschöpflich. Und er geht zu einem anderen Gegenstande über, ohne daß er sich bei dem ersten genuggetan hätte. Man hat den Eindruck, als ob der Dichter sich abmühe, einem ungeheuern Stoff, von dem er ganz durchdrungen ist, annähernd zu Gestalt zu verhelfen.

Scherer führt einen Beleg aus Beowulf an. Ob dieser Beleg wirklich alle überzeugt, sei dahingestellt. Viel stärker als diese oder jene einzelne Stelle germanischer Dichtung dürfte der Gesamteindruck, den von ihr Scherer in sich trug, ihm die ganze Darlegung geschenkt haben. Das schlicht und klar Zutreffende homerischer Ausdrucksweise, dies fühlbare Bewußtsein, für alle Zeiten den Dingen und Vorgängen rechten und dauernden Ausdruck gegeben zu haben, trifft man bei germanischen Dichtern selten an. In neuerer Zeit ist Klopstock ein entscheidender Beleg für das Gefühl des germanischen Dichters, etwas Unausschöpfliches, Unsagbares ausdrücken zu müssen, es in steter Wiederholung, in immer neuem Ansturm nur andeuten, nicht in ebenbürtige Worte umsetzen zu können. Klopstock selbst sagt das oft, sagt es am unzweideutigsten im „Messias".

Noch in der zweiten Auflage seines Werks „Zur Geschichte der deutschen Sprache" (Berlin 1878 S. 87f.) hebt Scherer diesen Zug deutscher Wortkunst heraus. Dem germanischen Dichter sei es weniger um die Fülle und Anschaulichkeit der einzelnen Vorstellung zu tun, die er erwecken will, als um ihre Stärke. Er führt daher immer mehrere Streiche auf einen und denselben Fleck. Nicht durch das angemessene Wort, sondern durch eine Anzahl von Synonymen bezeichnet er die Sache. Er scheint sich nicht genugtun zu können und vergeblich nach völligem Ausdruck seines inneren Bildes zu ringen. Scherer verweist auf das leidenschaftliche Naturell des alten Germanen, das in Krieg und Gewalttat sich austobte. Das gemahnt wieder an Tacitus.

Ich darf heute, meine älteren Angaben ergänzend, sagen, daß Worringer sich nicht bewußt war, die Ansicht Scherers aufzunehmen und an die Deutung des gotischen Ornaments anzuwenden. Er selbst nennt in diesem Zusammenhang abgeleitete und viel oberflächlichere Äußerungen Lamprechts. Tatsächlich trifft er mit Scherer fast völlig überein. Ich hatte längst die angeführten Sätze Scherers mit Richard Wagners Musik und Dichtung zusammengehalten. In der Schrift „Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit" (München 1913 S. 84ff.) führte ich das aus, allerdings ohne mich auf Worringer zu beziehen. Indem Worringer dem gotischen Ornament eine unendliche Melodie der Linie zuschrieb, bestätigte er mir meine Ansicht, daß Scherer wichtige Züge von Wagners Gestaltungsweise mit seinen Worten über germanisches Dichten getroffen hatte. Warum Scherer selbst diesen Zusammenhang übersah, ist in meiner Schrift über Wagner gesagt. Daß es sich hier um mehr handelt als um bloße Stimmungsvergleiche, dürfte einsehen, wer einen Blick in diese Schrift tut. Wagners Verwertung des Leitmotivs hindert den Eindruck des Abgeschlos-

senen und in sich Befriedigten antiker Kunst. Es ist ein ewiges Ansetzen, das wie ein Nacheinander von unerfüllbaren Sehnsuchtslauten klingt. Seine Chromatik steigert den Eindruck. Potenzierung ist seine Kunst. Sie ist für Rauschsüchtige geschaffen.

Ob Scherer und Worringer das Wesen des Germanen wirklich aussprechen, mag vorläufig offene Frage bleiben. Gerade das Zusammentreffen mit Wagner könnte stutzig machen. Vielleicht spiegelt sich bei beiden nur das Bild des Germanen, das gegen das Ende des 19. Jahrhunderts sich ergeben hatte. In der deutschen Romantik bereitet sich dies Bild vor (vgl. meine „Deutsche Romantik" 5. Aufl. 1923 1, 85f.). Ein nordischer Dichter von heute, Johannes V. Jensen, vertritt dieselbe Auffassung, sucht sie nur noch auf ihre Voraussetzungen zurückzuleiten, auf das „gewaltige Spiel der Jahreszeiten mit dem Leben". Jensens Roman „Das Schiff" (Neue Rundschau 1914 S. 1353f.) denkt an die Bedeutung der wiederkehrenden Sonne für den Nordgermanen. Was zuerst nur Sehnsucht nach der Sonne war, wurde zu Sehnsucht nach der Ferne, zu Wanderlust und schließlich zu einem Verlangen, das jenseits von Raum und Zeit und allen faßbaren Dingen ist, zu einer Idee. Die nordische Seele ist ein gewaltiges Streben über sich selbst hinaus. So meint es Jensen. Er verknüpft Weitauseinanderliegendes. In diesen Rahmen paßt ebenso das Bewußtsein, sich nie genugtun zu können, das nach Scherer dem Germanen eigen ist, wie Worringers unruhiges Drängen und Suchen nach Beruhigung und Erlösung, wie endlich auch das Lebensgefühl von Goethes Faust, der faustischen Natur überhaupt.

Ist Jensens Annahme mehr als ein Traum? Oft genug hatte ich hier zu versichern, wieviel Zweifel solche psychologischen Deutungen wachrufen. Mehr als ein „Es könnte so sein" dürfte ein Vorsichtiger über Jensens Ableitung des germanischen Wesens nicht sagen. Schon Scherer und Worringer verflechten mit ihrer Bestimmung der Gestalt germanischer Dichtung und gotischer Ornamentik Vermutungen über die seelischen Voraussetzungen, die einigermaßen bestreitbar sind.

Gegen Worringer hat man eingewendet, islamische Arabeskenornamentik weise ähnliche Züge wie Worringers Gotik, überhaupt finde sich Verwandtes auch außerhalb der germanischen Welt. Damit wird freilich die völkerpsychologische Deutung Worringers erschüttert. Faßt man jedoch die Züge, die er an der Gestalt gotischer Ornamentik beobachtet und antiker Kunst entgegenstellt, bloß als glücklich erbrachte Kennzeichen eines Typus künstlerischer Gestaltung (und so möchte ich es tun), so ist das Ergebnis seines Forschens von unverlierbarem Wert. Auch ich suche ja hier nach den Zügen des Typus, der polar der Antike entgegengesetzt ist. Dankbar lausche ich, wenn jemand diesen Typus mir in Begriffe umwandelt. Soll es solche Feststellung des Gegentypus etwa beeinträchtigen, wenn er auch bei Nichtgermanen erscheint? Ob er am Germanen zuerst untersucht und begrifflich bestimmt wird oder an einem anderen Volk, ist gewiß gleichgültig.

Fraglich dagegen bleibt, ob für die Erkenntnis von Shakespeares künstlerischem Gestalten viel aus Worringer zu entnehmen ist. Wäre es der Fall, dann hätte ja schon aus Scherers Deutung sich Wichtiges für Shakespeare ergeben müssen, und zwar unmittelbar und nicht auf dem Umweg über die bildende Kunst. Natürlich steht Shakespeare dem germanischen Dichter, wie Scherer ihn faßt, näher als dem Griechen Homer. Und so wenig wie Worringers gotische Ornamentik geht Shakespeare auf wohleingegliederte Fermaten und regelmäßige Beruhigungsakzente aus. Die mächtige Steigerung, ja Übersteigerung, die von Lear in den drei ersten Aufzügen durchzuleben ist, darf zum Beleg dienen.

Allein Pathetik, deren Wesen Maßlosigkeit ist, ist bei Shakespeare nicht immer wahrzunehmen, noch weniger unklare Rauschsucht oder krampfhaftes Verlangen, aufzugehen in übersinnlicher Verzückung. Da ergibt sich, daß Worringer für seine Zwecke bloß ein paar wichtige Züge des nichtantiken Typus aus der Fülle herausholt. Eine erschöpfende Zergliederung bietet er nicht. Kunstforschung ist dieser Aufgabe schon viel ausgiebiger gerecht geworden. Wölfflin, dessen Name hier oft zu nennen war, hat auf diesem Gebiet das Entscheidende geleistet. Gerade für Shakespeare ist von ihm zu lernen. Denn Wölfflin kommt in der Entgegen-

stellung von Renaissance und Barock viel unmittelbarer an die Welt Shakespeares heran, aber auch an den Umkreis der Kunst, die oben den Werken Shakespeares als Gegenpol gegenübergestellt wurde.

So wenig wie Steinweg kennzeichne ich das antike klassische Drama, wenn ich mit ihm das Wesen des französischen Klassizismus und die Gestalt von Dichtungen wie „Iphigenie" oder „Tasso" feststelle. Verwandt sind jene wie diese dem tragischen Gestalten der großen Griechen. Doch mögen sie alle zusammen einem einzigen Typus angehören, der dem Typus Shakespeares widerspricht, innerhalb dieses nichtshakespearischen Typus bedeutet französischer und deutscher Klassizismus doch anderes als Sophokles oder auch Euripides. Ganz so ist Shakespeare nicht der germanische Dramatiker. Renaissance im Sinn Wölfflins steht den französischen und deutschen Klassikern viel näher. Das Barock ist die Umwelt Shakespeares. Seine Verwandtschaft mit dem Barock ist mit Händen zu greifen, wenn nur das Wesen des Barocks recht ergründet wird. Wölfflin sagt über das künstlerische Gestalten des Barocks so Aufschlußreiches, und zwar indem er es der Renaissance entgegenstellt, daß ich schon in dem Aufsatz des Shakespearejahrbuchs nur ins Volle zu greifen brauchte, um Merkmale der bildenden Kunst des Barocks, die von Wölfflin erkannt worden waren, an der Dichtung Shakespeares wieder anzutreffen.

C. WÖLFFLINS GRUNDBEGRIFFE.

In den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften von 1912 (S. 572ff.) trug Wölfflin zum erstenmal seine Ansicht vor, der Darstellungstypus der klassischen bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts unterscheide sich von dem des 17. Jahrhunderts durch Merkmale, die sich auf fünf Begriffspaare zurückleiten lassen. Er gab zu, daß diese fünf Paare nichts Abschließendes böten. Er hielt aber daran fest, daß die Fragen nach dem Verhältnis des Auges zur Welt, die er mit seinen fünf Begriffspaaren zu beantworten suchte, überall aufgenommen werden müßten, wo Stilphänomene zu erklären seien. „Es muß erst die optische Basis festgelegt sein, bevor man daran gehen kann, sich über die Ausdruckswerte einer Zeit auszusprechen", sagte er (S. 578). Bald darauf folgte in Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" (München 1915) auf die knappen Ankündigungen des Aufsatzes eine ausführliche Darlegung der fünf Begriffspaare.

Wölfflins Buch von den Grundbegriffen ist heute in der Hand aller, die irgendwie mit bildender Kunst oder auch nur mit Stilfragen irgendeiner Kunst in Fühlung stehen. Seine Nachwirkung in Kreisen der Wissenschaft, nicht bloß der Kunstwissenschaft, ist groß. Ich selbst setzte mich vielfach mit dem Werk auseinander, um aus ihm Gewinne für meine Wissenschaft zu holen. Genannt sei hier nur noch mein Aufsatz in der Internationalen Monatsschrift vom 1. März 1917 (Sp. 699ff.), dann die Schrift über wechselseitige Erhellung der Künste. Dennoch darf ich mich nicht mit bloßen Hinweisen begnügen. Auf diesem vielumstrittenen Gebiet läßt sich nicht rasch vorwärtskommen. Daß die Schrift über wechselseitige Erhellung manches, was ich an anderer Stelle geäußert hatte, nur andeutete oder gar beiseite ließ, hatte schon unangenehme Folgen für mich wie für die Sache.

Die fünf Begriffspaare, an denen Wölfflin den Unterschied der Kunst der Renaissance des 16. Jahrhunderts von der Kunst des Barocks des 17. Jahrhunderts darlegt, lauten:

1. Linear ist die Renaissance, malerisch das Barock. Dort sind die Grenzen der Dinge betont, hier spielt die Erscheinung ins Unbegrenzte.

2. Vom Flächenhaften der Renaissance geht es weiter zum Tiefenhaften.

3. Von geschlossener geht es zu offener Form. Die Regel lockert sich, die tektonische Strenge wird entspannt.

4. Aus Vielheitlichem wird Einheitliches.

5. Absolute Klarheit des Gegenständlichen wird zu relativer Klarheit.

An Wölfflins Hand suche ich diese Formeln zu erläutern.

1. Die Renaissance macht die Linie zur Blickbahn und zur Führerin des Auges. Barock entwertet die Linie. Neben Rembrandt wirken Schöpfungen der Renaissance, Raffaels etwa oder Holbeins, wie Umrißzeichnungen von plastischen Gestalten. Nach ihrem tastbaren Charakter werden die Körper in ihrem Umriß und in ihren Flächen gefaßt. Rembrandt überläßt sich dem optischen Schein. Er verzichtet auf greifbare Zeichnung. Die Dinge sind auf Gemälden und Zeichnungen der Renaissance wie isoliert. Bei Rembrandt schließen sie sich zu Gruppen zusammen oder zu anderen Einheiten. Rembrandt sieht ja malerisch, ihm wird ein Ausschnitt aus dem Bild der Welt zu einem Problem des Lichts und der Farben. Die Hochrenaissance sieht dagegen in Umrissen. Gleiches gilt von der Plastik, dann von der Baukunst, läßt sich beobachten bei einem Vergleich von Verrocchios Colleoni mit Schlüters Großem Kurfürsten oder eines Florentiner Renaissancebaus mit dem Dresdner Zwinger.

2. Die Entwicklung vom Flächenhaften zum Tiefenhaften geht von flächiger Schichtung weiter zum Hintereinander. Die Renaissance überholt zwar die Primitiven, die das Verkürzen und den Raumeindruck noch nicht beherrschen. Aber sie überläßt dem Barock mit fühlbarer Absicht die Vertiefung des Bildhintergrundes und bleibt bei dem ruhenden Nebeneinander stehen. Im Barock ist es, als würden die Gestalten in das Bild hineingezogen.

3. Der Gegensatz geschlossener und offener Form verzichtet nicht auf die Forderung, daß ein Kunstwerk in sich begrenzt und daher ein geschlossenes Ganzes sei. Doch neben der Geschlossenheit der Fügung, die der Renaissance eigen ist, wecken Werke des Barocks den Eindruck des Aufgelösten.

4. Vom Vielheitlichen geht es weiter zum Einheitlichen. Bei der Betrachtung einer ruhenden Venus von Giorgione oder Tizian schreitet das Auge geruhsam von Glied zu Glied weiter. Velasquez faßt den gleichen Gegenstand als ein Ganzes und leiht ihm Akzente, ja einen einzigen Hauptakzent. Dort gleichmäßiges Entfalten, hier Zusammendrängen. In der Renaissance ist Einheit eine Harmonie freier und gleichberechtigter Teile. Die Einheit eines Barockbildes ruht auf einem Zusammendrängen der Glieder zu einem einzigen Motiv. Dem führenden Element werden die übrigen untergeordnet.

5. Beim Übergang von absoluter Klarheit zu relativer verliert die Klarheit des Motivs die Bedeutung eines Selbstzwecks der Darstellung. Die Gestalt eines Dinges war früher in ihrer Vollständigkeit vor dem Auge ausgebreitet worden. Jetzt werden nur noch wesentliche Anhaltspunkte gegeben. Komposition, Licht und Farbe beginnen ihr Eigenleben zu führen, unabhängig von den dargestellten Dingen; nicht mehr klären sie die Form der Gegenstände auf.

Nicht minder wichtig als die Aufstellung dieser fünf Begriffspaare ist in Wölfflins Buch ihre Anwendung auf einzelne Künstler und Kunstwerke. Mustergültig zeigt Wölfflin, wie Typen künstlerischen Gestaltens zu verwerten sind, wenn nicht nur das Persönliche des einzelnen Künstlers und des einzelnen Kunstwerks sein Recht behalten, wenn es vielmehr noch besser als bisher ergründet werden soll. Die Feinheit und Schärfe, mit der immer wieder an einem gegensätzlichen Paar von Werken der Zeichenkunst, Malerei, Plastik und Architektur die lineare, auf Fläche, geschlossene Form, Vielheit, Klarheit gerichtete Kunst des 16. Jahrhunderts entgegengestellt wird der malerischen, auf Tiefe, offene Form, Einheit und nur rela-

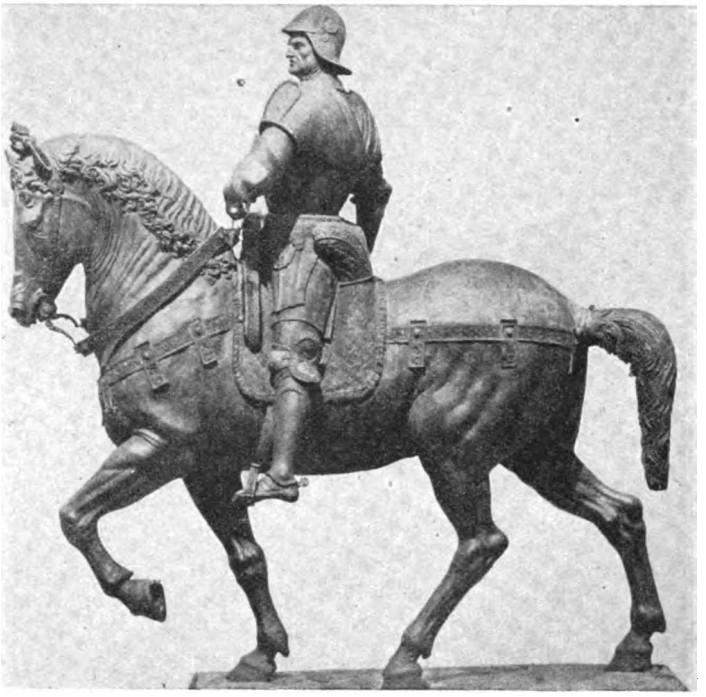


Abb. 13. Verrocchio, Reiterstandbild des Colleoni. Venedig.

tive Klarheit zielenden des 17. Jahrhunderts, kann nur der Leser Wölfflins ganz würdigen. Eine kürzende oder auswählende Wiedergabe genügt nicht, solche Kunst des Sehens zu ergründen. Die Beispiele sind so glücklich ausgesucht und geordnet, daß schon, wer die Hauptgesichtspunkte Wölfflins kennt, an den beigegebenen Abbildungen die Berechtigung der Typen Wölfflins und ihrer Darstellungsformen erkennt. Was Wölfflins Worte diesen gegensätzlichen Paaren von Abbildungen zufügen, löst fast immer die schwere Aufgabe, ein einzelnes Werk einem Typus einzuordnen und zugleich zu bestimmen, wieweit es noch anderes enthält, als der Typus beansprucht. Ja Wölfflin beherzigt sogar, daß die Merkmale, um derentwillen er ein Kunstwerk für seine Zwecke verwertet, aus Voraussetzungen stammen können, die mit den fünf Begriffspaaren gar nichts zu tun haben. Einmal erinnert er ausdrücklich daran, daß die durchgreifenden Veränderungen der Auffassung, die sich im Laufe der Zeit an der Darstellung Susannas oder Simsons ergeben, nicht von einem einzelnen Begriff aus zu erklären sind. Die ältere Gestalt der Geschichte von Susanna sei nicht eigentlich das Bedrängen der Frau, sondern wie die Alten ihr Opfer von weitem beobachten oder darauf zulaufen. Erst allmählich, mit der Schärfung des Gefühls für das Dramatische, komme der Augenblick, wo der Feind der Badenden an den Nacken gesprungen ist und ihr die heiße Rede ins Ohr raunt. Die spannende Lage der Überwältigung Simsons habe sich ebenso nur nach und nach aus dem Schema des Schläfers entwickelt, der ruhig im Schoß Delilas liegt und von ihr der Locken beraubt wird. Wenn Wölfflin trotzdem auch solche Werke für seine Absichten in Anspruch nimmt, bleibt er sich wohl bewußt, daß seine Grundbegriffe nur einen Teil des Phänomens, nicht aber das Ganze bezeichnen.

Ebenso musterhaft beschränkt Wölfflin sich nicht auf Belege, die mit überwältigender Schlagkraft für seine Ansicht zeugen. Viel mehr beschäftigt er sich mit Fällen, die ihm zu

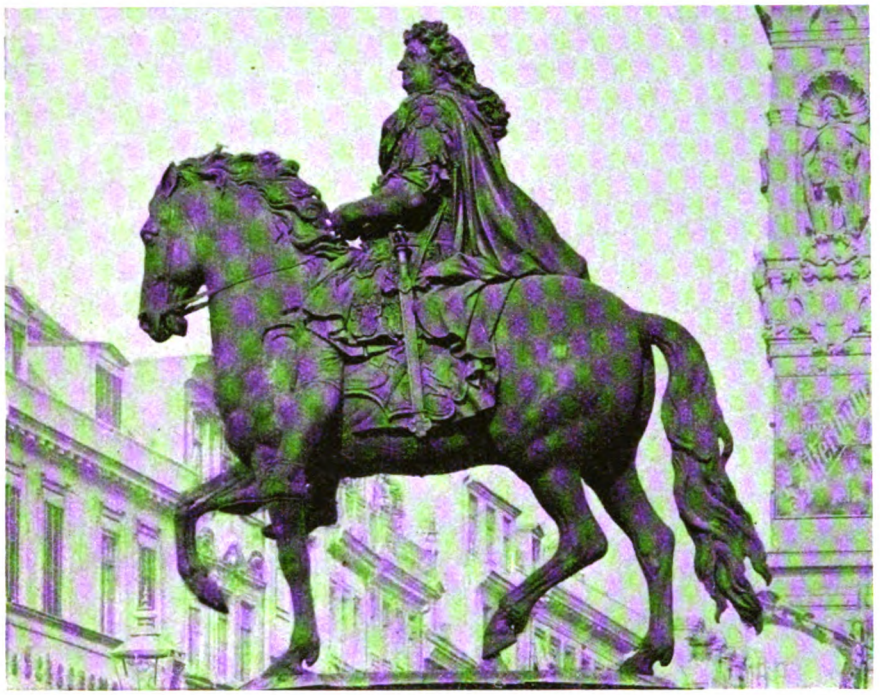


Abb. 14. Schlüter, Reiterstandbild des Großen Kurfürsten. Berlin.

widersprechen scheinen. Meist glückt ihm, an diesen Grenzfällen die eine entscheidende Wendung aufzuzeigen, die das Werk den Darstellungsformen des einen oder des anderen Jahrhunderts zuweist. Wie vorsichtig Wölfflin verfährt, bezeugen seine Bemerkungen über die Gruppe des Frauenraubes von Giovanni da Bologna in der Loggia dei Lanzi zu Florenz (S. 190).

Wölfflin sagt ausdrücklich, daß neben dem Darstellungsstil, den seine Grundbegriffe meinen, noch der individuelle Stil, der Volksstil und der Zeitstil sein Recht hat. Daß also neben den Typen der Darstellung auch Typen persönlichen Gestaltens, stammhafter und zeitbestimmter Art bestehen. Botticelli und Lorenzo di Credi, zeit- und stammverwandte Künstler, schaffen so verschieden, daß ein Frauenakt des einen sich zu dem des anderen wie eine Eiche zu einer Linde verhalte. Kein holländischer Baumstamm hat das Pathos der flämischen Bewegung; oder Rubens geht mit dem Horizont hoch hinauf, bei den Holländern liegt er tief. So mächtige Unterschiede bedingt das Persönliche, bedingt die Stammeszugehörigkeit. Den Gegensatz der Zeiten bezeugen ja schon die Renaissance des 16. und das Barock des 17. Jahrhunderts. Daher verschweigt Wölfflin nicht, wieweit die Darstellungsbedingungen, die durch seine Grundbegriffe gegeben werden, sich dem persönlichen oder dem Stammesstil im einzelnen Fall anpassen. (Mit dem Zeitstil fallen sie ja nahe zusammen.) So gesteht er zu, daß dem italienischen Süden die lineare, tektonische, klare Darstellung willkommener sei als dem Norden. Dem plastischen Gefühl der Italiener war, sagt Wölfflin, die Linie immer mehr oder minder das Element, in dem sich alle künstlerische Gestalt formte. Gleiches möchte er von Dürer nicht behaupten, obgleich wir gewohnt sind, in der festen Zeichnung die eigentümliche Kraft der alten deutschen Kunst zu erkennen. Allein die klassische deutsche Zeichnung, die sich nur langsam und mühsam spätgotischem malerischem Knäuelwerk entwinde, könne wohl auf

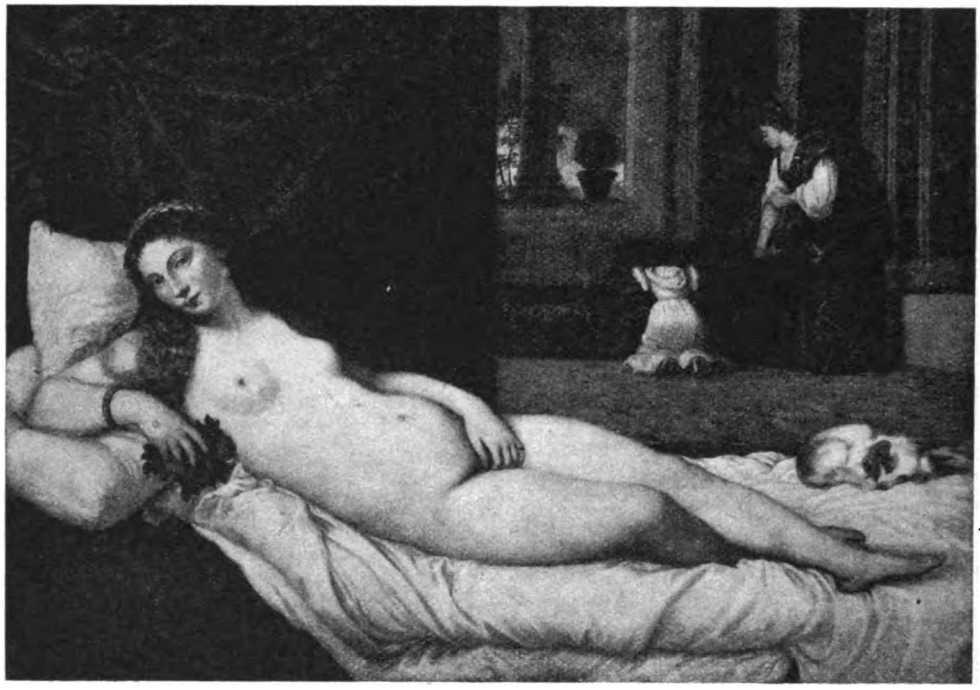


Abb. 15. Tizian, Venus. Florenz, Uffizien.

Augenblicke am italienischen Lineament ihr Muster suchen, im Grunde aber sei sie der isolierten Linie abhold. „Die deutsche Phantasie läßt alsbald Linie mit Linie sich verflechten, statt der klaren, einfachen Bahn erscheint der Linienbündel, das Liniengewebe; Hell und Dunkel treten früh zu einem malerischen Eigenleben zusammen, und die einzelne Form geht unter im Wogenschlag der Gesamtbewegung" (S. 36).

Jeder Versuch, die einzelne Erscheinung einem Typus zuzuweisen, bleibt allen Schwierigkeiten ausgesetzt, die einer Umwandlung von Gedanklichem in Anschauung drohen. Daher weckt auch der glücklichste Gedanke Widerspruch, wenn er an dem einzelnen Fall dargelegt werden soll. Anderseits ist es kein stichhaltiger Einwand gegen einen Gedanken, wenn er an einem oder an mehreren Einzelfällen in bestreitbarer Weise Anwendung findet. Wölfflin braucht Einzeleinwände weniger zu befürchten als viele andere, die mit Typenlehre arbeiten. Denn ihm ergibt sich leichter als anderen der künstlerische Sinn von Zügen der Gestaltung, mag er vom Standpunkt seiner fünf Typenpaare oder von einem anderen ein Werk bildender Kunst betrachten. Nie aufdringlich und nie pedantisch, sagt er von jedem Werk, warum die Gestalten, die Gewandung, ihre Stellung an sich und zu anderen, warum der Hintergrund, warum Farben und Belichtung die Darstellung gefunden haben, die dem Kunstwerk eigen ist. Hier wie sonst arbeitet er mit dem Vergleich zweier oder mehrerer verwandter Leistungen und kann darum besonders gut dartun, welche eigentümlichen Darstellungszüge bei gleichem Stoff und übereinstimmender künstlerischer Aufgabe sich dem einen Künstler im Gegensatz zu dessen Mitbewerbern ergeben.

Doch in den „Grundbegriffen" liegt ihm selbst am wenigsten daran, durch neue Proben zu bewähren, wie gut er das persönlich Künstlerische sehen und aussprechen kann. Er will

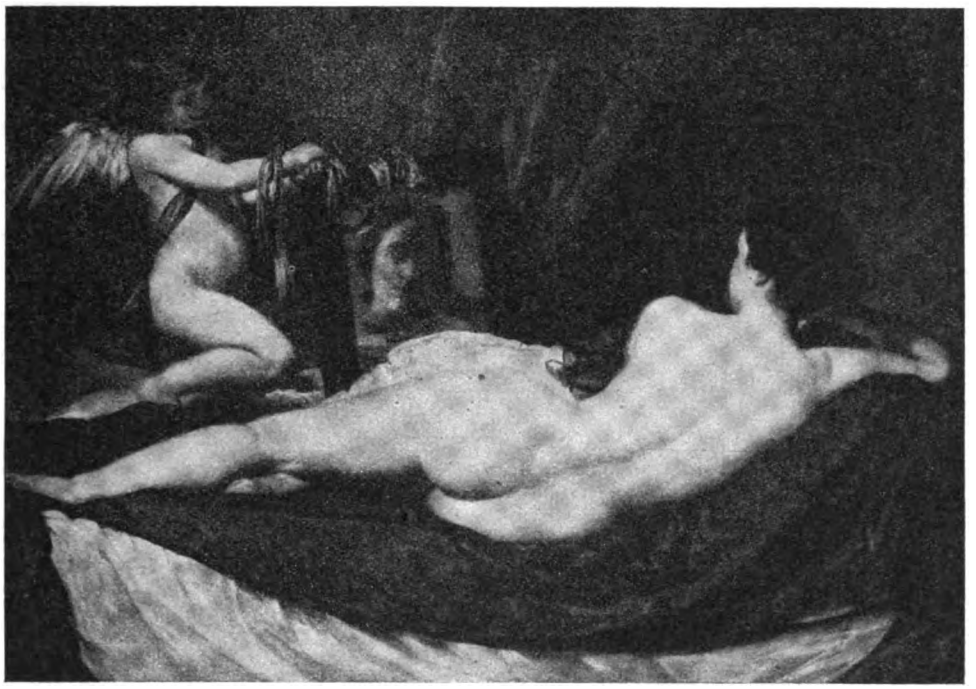


Abb. 16. Velasquez, Venus. London, British Museum.

vielmehr seiner Wissenschaft systematischen Unterbau geben und zugleich eine geschichtlich gedachte Synthese vortragen.

Er nimmt für seine fünf Begriffspaare den Ausdruck „Kategorien der Anschauung" in Anspruch. Die Gefahr, daß sie mit Kants Kategorien auf dieselbe Höhe gestellt würden, besteht nach seiner Überzeugung nicht. Seien sie doch nicht aus einem Prinzip abgeleitet. Mit leiser Ironie sagt er, für eine kantische Denkart müßten seine Kategorien der Anschauung wie bloß „aufgerafft" erscheinen. Er gesteht sogar zu, daß noch andere Kategorien der Anschauung sich aufstellen lassen. Ihm selbst seien andere nicht erkennbar geworden. Auch seien die fünf Kategorien nicht so untereinander verwandt, daß sie in teilweise anderer Verbindung undenkbar wären. Allein er ist überzeugt, daß sie sich bis zu einem gewissen Grade wechselseitig bedingen, ja für fünf verschiedene Ansichten einer und derselben Sache gelten dürfen. Das Linear-Plastische hänge ebenso zusammen mit den kompakten Raumschichten des Flächenstils wie das Tektonisch-Geschlossene eine natürliche Verwandtschaft besitze mit der Selbständigkeit der Teilglieder und mit der durchgeführten Klarheit. Anderseits verbinde sich unvollständige Formklarheit und Einheitswirkung bei entwertetem Einzelteil von selbst mit dem Atektonisch-Fließenden und komme im Bereich einer malerischen Auffassung am besten unter. Auch der Tiefenstil gehöre notwendig zu dieser Gruppe, da seine Tiefenspannungen ausschließlich auf optische Wirkungen aufgebaut sind, die nur für das Auge, nicht aber für das plastische Gefühl eine Bedeutung haben.

Die fünf Typenpaare wären nach solcher Deutung nicht bloß jedes für sich wertvolle Mittel zur Erfassung von Zügen der Darstellung irgendeines Kunstwerks. Vielmehr dürfte angenommen werden, daß zumeist sämtliche Merkmale der einen Reihe sich an einem Kunstwerk zusammenfinden, wenn eins der Merkmale an ihm aufzuzeigen ist. Gleichwohl gibt Wölfflin

zu, daß weder die fünf Kategorien der Hochrenaissancereihe, noch die fünf der Barockreihe immer vereint auftreten müssen. Kategorien der ersten Reihe können sich mit Kategorien der zweiten unter Umständen verbinden.

Hochrenaissance und Barock erweisen sich in Wölfflins Darstellung als reine Verkörperungen der beiden Typenreihen. Auf dem Wege vom 16. ins 17. Jahrhundert geht es also wirklich weiter von der einen zur anderen Reihe. Die Grundbegriffe dienen in diesem Fall tatsächlich einer geschichtlichen Synthese. Ist es ein Ausnahmefall oder besteht Verwandtes auch zu anderen Zeiten? Kann geschichtliche Synthese auch sonst den Gegensatz der beiden Begriffsreihen nutzen?

Nach allem, was hier schon über Wölfflins Grundbegriffe gesagt ist, bedarf es kaum des Nachweises, daß sie auch außerhalb des 16. und 17. Jahrhunderts verwertbar sind, daß der Gegensatz der Hochrenaissance zum Barock eine Bedeutung hat, die hinausreicht über die Zeitgrenzen dieser beiden geschichtlichen Tatsachen. Es besteht für den bildenden Künstler ein Zwang, entweder so zu sehen wie die Hochrenaissance oder so wie das Barock. Im einzelnen Fall kann natürlich der eine Blickpunkt sich dem andern nähern, aber auch Übergangserscheinungen werden immer entweder mehr dem einen oder mehr dem anderen Blickpunkt entsprechen. All das ergibt sich auf Schritt und Tritt in Wölfflins Buch. Daher lassen sich die Grundbegriffe auch an Kunst jeder anderen Zeit anwenden. Antike wie Gegenwart bietet Schöpfungen, die dem einen oder dem anderen Typus angehören. Wölfflin ist der Ansicht, daß der Impressionismus mehrfach dieselben Ziele verfolge wie das Barock, daß schon in Rembrandts Zeitalter Impressionismus bestehe, daß mithin die Grundbegriffe der Barockreihe auf den Impressionismus anwendbar sind.

Wenn auch nicht so einfach und uneingeschränkt wie im Fall des 16. und 17. Jahrhunderts dürfte also ein Wechsel im Stil, ein Übergang von der einen Reihe zur anderen allenthalben in der Geschichte der bildenden Kunst sich aufdecken lassen. Nur allergrößte Vorsicht mag lieber bei der schlichteren Übung stehenbleiben und die sämtlichen Züge einer der beiden Reihen nicht ganzen Zeitaltern, kaum einzelnen Künstlern zumuten, sondern sich die Hand völlig freihalten und von Fall zu Fall entscheiden, ob ein Kunstwerk, ein Künstler oder gar ein ganzes Zeitalter die Richtung der Renaissance oder die des Barocks einschlägt. Der Gegensatz von Renaissance des 16. Jahrhunderts und von Barock des 17. Jahrhunderts wäre dann ein Ausnahmefall, aber auch ein klassischer Fall für einen Unterschied, der von außerordentlicher Bedeutung ist für rechtes Erfassen der Darstellungsmittel. Er hätte indes wenig Bedeutung für geschichtliche Synthese, er diente vielmehr besser der Analyse eines Zeitalters, der Gesamtleistung eines Künstlers, vielleicht bloß eines einzelnen Kunstwerks. Auch in dieser eingeschränkten Verwertung blieben die Grundbegriffe Wölfflins mir noch sehr wertvoll. Ich suche ja nach Mitteln, die künstlerischen Merkmale eines Kunstwerks möglichst genau und scharf mit Begriffen zu bezeichnen.

Wölfflin indes denkt nicht an solche Selbstbescheidung. Ihm liegt sehr viel an der synthetischen Kraft seiner Grundbegriffe. Noch mehr: er möchte die beiden Reihen von Grundbegriffen zur Feststellung eines Entwicklungsgesetzes nutzen. Er erblickt in dem Übergang von Renaissance zu Barock eine Notwendigkeit, die nicht bloß mehrfach sich wiederholt; die überhaupt nur in dieser Abfolge sich vollziehen kann. Der Fortgang von der handgreiflichen, plastischen Auffassung zu einer rein optisch-malerischen hat für Wölfflin eine natürliche Logik. Er hält ihn für unumkehrbar, ganz so wie den Fortgang vom Tektonischen zum Atektonischen, vom Strenggesetzlichen zum Freigesetzlichen, vom Vielheitlichen zum Einheitlichen.

Diese Ansicht legt die Folgerung nahe, daß der Übergang von Renaissance zu Barock einen Aufstieg bedeute. Von dem Grundsatz der Zweipoligkeit der Kunst, den sonst Wölfflin durchaus verficht, von der Gleichberechtigung der beiden Pole künstlerischen Schaffens ginge bei solcher Wertung viel verloren. Auf dem Gebiet der Malerei wertet Wölfflin sogar unbedingt das 17. Jahrhundert höher als das 16. Jahrhundert. Lineare und tektonische Malerei ist ihm nicht in so strengem Sinn Malerei wie malerische, atektonische. Das ist nicht nur schon in den Fachausdrücken enthalten, die von Wölfflin gewählt werden. Wer lineare und malerische Malerei scheidet, sagt damit ja von selbst, daß lineare Malerei nicht eigentliche Malerei sei. Sondern Wölfflin hebt auch ausdrücklich hervor, daß auf dem Weg von der Renaissance zum Barock Malerei sich erst ihrer eigenen und eigentümlichen Kraft bewußt werde. Im Verlauf seiner Arbeit gewinnen tatsächlich Raffael und Dürer den Anschein, als seien sie nicht in so hohem und eigentlichem Sinn Maler wie Rubens oder Rembrandt oder Velasquez. Impressionismus also siegt bei Wölfflin über das Malen in Linien und Umrissen.

Geht aber Wölfflin nicht noch weiter? Steigt nicht auch Architektur nach ihm empor, sobald sie impressionistischer wird? Findet Tektonik nicht ihre Erfüllung in atektonischer Baukunst? Es wäre also ein Rückschritt, wenn sie wieder tektonischer sich gestaltet? Er sagt nur, es wäre ein Rückschritt, wenn Malerei zum Linearen zurückkehrt.

Nicht bloß wie zwei Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens stehen sich bei Wölfflin Kunst im Sinn der Renaissance und Kunst im Sinn des Barocks gegenüber. Nicht meint Wölfflin, daß diese beiden Möglichkeiten frei miteinander wechseln können, daß also im geschichtlichen Nacheinander auf den Renaissancetypus der Barocktypus, auf diesen wieder der Renaissancetypus folgen und daß in solchem Hin und Her es weitergehen könne. Vielmehr nimmt er an, daß ein Aufhören der Entwicklung eintreten müsse, ehe mit neuem Anfang der Typus der Renaissance sich wieder herausbilde, und daß dann abermals in weiterem Aufstieg der Typus des Barocks erreicht werde. Auf ihn folge ein neues Aufhören.

Erstens fordert diese Ansicht, daß immer ganze Zeitalter dem einen oder dem anderen Typus angehören. Dem einzelnen Künstler und dem einzelnen Kunstwerk wird damit alle Freizügigkeit genommen, wird ihm unbedingter genommen, als Wölfflin es bei der Betrachtung einzelner Werke tut. Oder, anders ausgedrückt, die Schärfe dieses Grundsatzes muß bei der Anwendung, wenn sie nicht vergewaltigen soll, gemildert werden durch eine vorsichtige, feinfühlige Hand, wie Wölfflin, wie aber nur selten ein anderer sie besitzt.

Zweitens fordert diese Ansicht, daß der Übergang vom Barocktypus zum Renaissancetypus niemals innerhalb einer geschlossenen Entwicklungskette sich vollziehe, sondern daß dieser Übergang nur eintreten könne, wenn eine Entwicklung an ihrem Ende angelangt ist, wenn ein Stillstand da ist, wenn auf ein Abbrechen nach längerer Pause ein Neuanfangen folgt. Gewiß steht Wölfflin mit dieser Behauptung nicht vereinzelt da. Kunstgeschichte vertritt auch sonst solche Betrachtungsweise.

Klassische Gotik wird von barocker Gotik abgelöst. Ebenso war es in der Baukunst der Antike. Die französische Plastik vom 12. bis zum 15. Jahrhundert zeigt dieselbe Entwicklung. Die französische Malerei laufe dieser Entwicklung in gleicher Zeit parallel. Solche Tatsachen führt Wölfflin für sich ins Feld, wo er von der Periodizität der Entwicklung spricht (S. 243).

Auch die Frage nach dem Warum des Abbrechens prüft er. Mit der allgemeinen Erklärung, daß jede Erscheinung ihren Gegensatz erzeugen müsse, will er sich nicht begnügen. Er nennt das Abbrechen etwas Unnatürliches. Er sagt, es sei immer mit durchgreifenden Veränderungen der Geisteswelt verbunden. So sei das Wiedererwachen des Lineartektonischen und

die Abkehr vom Malerischatektonischen um 1800 durch eine neue Wertung des Seins auf allen Gebieten bedingt. Wölfflin erkennt in Diderot und in Friedrich Schlegel die theoretischen Verfechter der Umkehr und führt wirklich schlagende Äußerungen beider an.

Allein an dieser Stelle wird fühlbar, daß Wölfflin über die letzten und entscheidenden Fragen, die sein Verfahren aufwirft, nur anhangsweise sich äußert, daß hingegen er das ganze große synthetische Problem bloß an der Kunst des 16. und des 17. Jahrhunderts durchführt. Wölfflins Verfahren macht dem, der seine Wege, vielleicht sogar auf dem Gebiet einer anderen Kunst, gehen will, die Nachfolge nicht leicht. Zunächst, wenn nach Wölfflins Vorbild umfangreiche Strecken nachgewiesen werden sollen, die entweder dem einen oder dem anderen Pol künstlerischen Gestaltens zustreben. Wenn also auf anderen Gebieten eine Synthese geschaffen werden soll, die verwandt wäre Wölfflins großgedachter Gegenüberstellung von Renaissance des 16. und Barock des 17. Jahrhunderts. Synthesen, die nach seinem Vorgang errichtet werden, erwecken um so leichter den Eindruck bloßer äußerlicher Nachbildung, als sie ja mit den Begriffen Renaissance und Barock arbeiten müssen, während tatsächlich Gegensätze gemeint sind, die an Spannweite hinausreichen über die Renaissance des 16. und über das Barock des 17. Jahrhunderts.

Wölfflin benennt einen Gegensatz, der innerhalb der ganzen Kunst der Welt und sicherlich nicht bloß innerhalb der bildenden Kunst der Welt besteht und immer wiederkehrt, nach Erscheinungen aus zwei späten Jahrhunderten. Es ist kein Wunder, daß seinen Nachfolgern eingewendet wird, sie bemäßen alle Kunst nach Kategorien, die nur für diese zwei Jahrhunderte gelten. Wölfflin meint es anders. Und meines Erachtens meinen es auch anders die unter seinen Gefolgsleuten, die ihn recht verstehen. Allein indem sie seine Fachausdrücke übernehmen, setzen sie sich dem Anschein aus, sie sähen alle Kunst nur vom Gesichtswinkel der zwei Jahrhunderte der Hochrenaissance und des Barocks. Gehen sie vollends weiter zu synthetischen Bauten im Sinn Wölfflins, so muß alles gegen sie verstärkt eingewendet werden, was oben gegen das Gefährliche von Wölfflins Synthesen gesagt ist. Sie bauen auf einem Boden auf, der von Wölfflin selbst noch nicht zu voller Festigkeit gebracht worden ist.

Wer indes dank solchen Erwägungen nur mit Vorsicht und mit Einschränkungen die geschichtlichen Bauten Wölfflins nachzubilden sucht, sie eher meidet, kann immer noch die Kategorien nutzen, darf sie in Wölfflins Sinn nutzen als Grundbegriffe, die nicht bloß für das 16. und 17. Jahrhundert gelten. Sie sind ja gemeint als Kategorien der Anschauung überhaupt. Sie ruhen auf der Voraussetzung, daß nicht bloß der Künstler, daß jeder Mensch nur im Sinn der einen oder im Sinn der anderen Reihe von Grundbegriffen sehen kann. Polare Gegensätze des Sehens werden in diesen Kategorien weitergeführt bis zu den Merkmalen, die in der künstlerischen Gestaltung sie erkennbar machen.

Soll ich, was mir an Wölfflins Grundbegriffen besonders wertvoll ist und was für mich den schönsten Gewinn bedeutet, in einem Bild ausdrücken, das sich mir immer wieder aufdrängt? Mein Lebtag war mir eine Betrachtungsweise fremd, die eine Erscheinung des Geisteslebens, also auch eine künstlerische Leistung ganz ausschließlich nur für sich nahm, nur wie etwas Ganzpersönliches und Unvergleichbares. Selbst im bloß gefühlsmäßigen Erleben sagte mir ein Kunstwerk mehr, wenn ich es nicht wie in freie Luft stellte, sondern in Beziehung zu Verwandtem und Gegensätzlichem bringen konnte. Vollends jedem Versuch, die Eindrücke eines Kunstwerks in Worte umzusetzen, vom Erleben also zum Begriff weiterzuschreiten, erstand für mein Gefühl nur dann wirklicher Erfolg, wenn er sich auf eine eindeutige Ausdrucksweise stützte, die genau bezeichnete, was an diesem Kunstwerk als Wesenszug künstlerischer

Arbeit ein Merkmal ist, das in irgendwelcher Weise auch an anderen Kunstwerken zu beobachten sein muß. Ich sah mich bis vor kurzem während eines Zeitalters impressionistischer Kritik in unüberbrückbarem Gegensatz zu meiner nächsten Umgebung, die mit voller Absicht nur auf das vereinzelte und vereinzelnde Betrachten von Kunstwerken und von Künstlern ausging.

Man tat es unter der Flagge unbedingter Hingabe an die Persönlichkeit und an deren persönlichstes Wesen. Man fürchtete, der Persönlichkeit unrecht zu tun, wenn man neben ihr noch etwas anderes nannte. Um sie nicht zu vergewaltigen, mied man alles, das den Anschein wecken konnte, die Persönlichkeit solle irgendeinem größeren Ganzen eingefügt, einer Rubrik eingeordnet werden. Deshalb mied impressionistische Kritik (vgl. oben S. 236f.) den Fachausdruck und holte ihre Mittel der Charakteristik lieber aus ganz anderen Welten als aus der Welt, der das Kunstwerk oder der Künstler angehört.

Als ob das Persönlichste eines Kunstwerks oder eines Künstlers überhaupt zu fassen wäre, wenn die Beziehungen unbeachtet bleiben, die zwischen Kunstwerk und Künstler einerseits und deren nächster Verwandtschaft bestehen. Zu fassen mindestens in Begriffe. Immer noch erzählt man mir von außerordentlicher Charakterisierungskunst, wo tatsächlich nur eine unübersehbare Menge von mehr oder minder vereinbaren Einzelzügen zum guten Teil lebensgeschichtlicher Art aufgehäuft wird, ohne daß sich verriete, wieweit viele dieser Einzelzüge auch bei anderen erscheinen. Weh dem, der aus den impressionistischen Charakteristiken zweier verwandter Künstler deren wechselseitiges Verhältnis ableiten möchte! Er wird aus sogenannten ausgezeichneten Charakteristiken kaum entnehmen können, wo die zwei Künstler übereintreffen und wo sich ihre Wege scheiden. Wo bleibt da die volle Erfassung der Einzelpersönlichkeit?

Nur wer beim Bestimmen der wesentlichen Züge eines Kunstwerks oder eines Künstlers sich auf etwas Festes und Allgemeinbekanntes beziehen kann, redet tatsächlich eine eindeutige Sprache. Ist der Bezug zu diesem Festen und Eindeutigen an einem einzelnen Kunstwerk oder an einem einzelnen Künstler erwiesen, dann kann ein festes Verhältnis zwischen diesem Kunstwerk, diesem Künstler und anderen Kunstwerken, anderen Künstlern sich ergeben, wenn auch diese anderen mit dem Festen und Eindeutigen in Bezug gebracht werden.

Die Lage eines Punkts im Raum zu bestimmen, bedient sich der Mathematiker eines Koordinatensystems. Der Abstand von der vertikalen und von den beiden horizontalen Koordinatenachsen bestimmt in eindeutiger Weise die Lage des Punktes. Wie ein anderer Punkt zu diesem Punkt liegt, nicht bloß wie weit er von ihm absteht, auch nach welcher Richtung, gesehen von dem ersten Punkt, er liegt, ist gleichfalls eindeutig zu sagen, sobald die Abstände dieses zweiten Punktes von den drei Achsen desselben Koordinatensystems ausgemessen sind.

Nicht nur das Verhältnis zweier künstlerischer Erscheinungen, nein, auch das Wesen einer einzelnen ist mit Hilfe eines Koordinatensystems von der Art der Grundbegriffe Wölfflins besser zu bestimmen als durch bloßes Vergleichen, vollends als durch bloße eindrucksmäßige Umschreibung der einzelnen Erscheinung. Die beiden Reihen der Grundbegriffe entsprechen den Koordinatenachsen. Es gilt zu zeigen, wie weit oder wie nahe die einzelne künstlerische Erscheinung von den Koordinatenachsen, von den Gestaltungsarten der beiden Reihen von Grundbegriffen entfernt ist. Wölfflin tut es tatsächlich. Er zeigt, welche Künstler und welche Werke sich mehr der Achse der Renaissance, welche sich der Achse des Barocks nähern, dann wieweit die einzelne künstlerische Erscheinung dem Typus, dem sie tatsächlich ferner steht, in diesem oder jenem Zug nachgibt. Das nenne ich eindeutige Bezeichnung, wenn etwa an

einem Gemälde von fühlbarer Barockhaltung aufgezeigt wird, daß es zu geschlossenerer Form neigt, daß es vielleicht auch mehr Klarheit erzielt als der Durchschnitt der Barockkunst. Und ähnliches möchte ich auf dem Gebiet der Dichtung erreichen. Solche Analyse von Dichtungen, die festlegt, wie nahe oder wie fern ein einzelnes Werk einem allbekannten Grundtypus dichterischen Gestaltens steht, ist mir noch wertvoller als alle Synthese, die aus dergleichen Grundbegriffen abgeleitet werden kann. Immerhin hatte, wer immer an einem Drama epische oder lyrische Züge aufzeigte, längst Verwandtes erstrebt. Mit Wölfflins Hilfe muß jedoch mehr zu erringen sein. Denn er begnügt sich nicht, bloß zu sagen, wieweit ein Werk der Plastik ins Malerische hinübergreift; oder ein Werk der Malerei ins Plastische. Er gebietet über Merkmale, die genaueres verraten.

Nicht aus systematischer Ableitung sind diese Merkmale gewonnen. In langjähriger Betrachtung und Vergleichung von Kunstwerken der beiden gegensätzlichen Welten der Kunst, aus einer Fülle von Einzeleindrücken hat Wölfflin diese Merkmale erbracht und ihre typische Bedeutung erkannt. Fraglich mag bleiben, ob er für die Merkmalpaare den besten Ausdruck findet, ob sie terminologisch glücklich bezeichnet sind. Wölfflin ist kein Systematiker. Ihm lag nur daran, eine Reihe von Erscheinungen festzulegen, die er immer wieder antraf, die sich ihm Schritt für Schritt stets sicherer als Kennzeichen ganzer Reihen von Kunstwerken ergaben. Für diese Kennzeichen suchte er nach Namen. Er ging dabei nicht von Begriffsgegensätzen aus, die seit langem erkannt und benannt sind, sondern suchte nach Ausdrücken, die verraten, was ihm selbst als das Entscheidende aufgegangen war an den von ihm beobachteten Erscheinungen. So gelangte er etwa zu dem Gegensatz von Linear und Malerisch, während doch dem Malerischen sonst das Plastische entgegengestellt wird.

In der Schrift über wechselseitige Erhellung der Künste (S. 33ff.) zeigte ich, wieweit die deutsche Romantik, zunächst Wilhelm Schlegel, durch die Gegenüberstellung antiker Neigung zum Plastischen und moderner Neigung zum Pittoresken die Beobachtungen vorwegnimmt, die an dem Gegensatz von Renaissance und Barock Wölfflin macht, wieweit Schlegel geradezu Merkmale des Linearen (nach Wölfflins Auffassung) dem Malerischen entgegenhält. Ich zeige indes auch, um wieviel an Sauberkeit der Begriffsentwicklung, aber auch der Begriffsverwertung Wölfflin den Romantiker überholt. Wölfflin verzichtet mit gutem Recht auf eine altüberkommene, vielfach gebrauchte und mißbrauchte Ausdrucksweise und setzt für Plastisch den Begriff, der für ihn entscheidend wichtig ist. Umrißkunst scheidet er von der Kunst des bloßen optischen Scheins, die auf greifbare Zeichnung verzichtet. Fast möchte ich ihm weniger verdenken, daß er für Plastisch Linear sagt, als daß er diesem Linearen das Malerische entgegensetzt. Der Begriff einer linearen Malerei enthält sich der Entscheidung, wieweit solche Malerei wirklich Malerei im strengen Sinn des Wortes ist. Wer dagegen der linearen eine malerische Malerei gegenüberstellt, fällt schon in der Ausdrucksweise ein Werturteil. Gleichfalls in der Schrift über wechselseitige Erhellung (S. 66f.) lege ich dar, welche Gefahr sich immer einstellt, wenn das Gebiet einer Kunst in Abschnitte geteilt und für diese Abschnitte höhere Gattungsbegriffe aus dem Gebiet dieser Kunst gewählt werden. Wer im Drama dramatische von lyrischer Steigerung trennt, wie Otto Ludwig es tut, sagt damit von vornherein, daß er die lyrische Steigerung im Drama ablehnt oder mindestens geringer bewertet.

Gegen Wölfflins Terminologie ist viel eingewendet worden. Man hat andere Ausdrücke vorgeschlagen. Gewiß ist da manches Beachtenswerte zutage getreten. Doch hier darf ich darauf verzichten, alle Ausdrücke zusammenzustellen, die bei dieser Gelegenheit geprägt wurden. Auf die Ausdrücke kommt es überhaupt, das wage ich zu behaupten, am wenigsten an. Ein systematischerer Kopf als Wölfflin hätte ohne Zweifel schärfere Gegensätze und reinere Antithesen auch in der Wortwahl erbracht. Fraglich bleibt, ob

sie so viel Beobachtung, ein so glückliches Sehen bewiesen hätten wie Wölfflins Grundbegriffe. Wer von Schiller kommt, empfindet fast alle Versuche Goethes, Merkmale oder auch Inhalte irgendwelcher geistigen Betätigung zu fassen, wie ein wahlloses Nebeneinander von Begriffen, die miteinander in keine klare logische Ordnung gelangen, die nicht zu scharf zugespitzten Scheidungen werden wollen. Ganz anders stiftet Schiller Ordnung in seiner Begriffswelt. Allein ergiebigere Beobachtung herrscht bei Goethe. Es läßt sich mit seinen Mitteln mehr sehen. Ähnlich wie Goethe geht Aristoteles vor. Ihm sagt ja Kant nach, daß er seine Kategorien nur „aufraffe", wie sie ihm aufstoßen. In der „Poetik" des Aristoteles erscheinen als Kennzeichen der Tragödie Begriffe, die nicht auf einer Höhe stehen, nicht gleichmäßige Wichtigkeit für die Tragödie haben. Unentbehrliches wird neben Zufälliges hingestellt, als wäre es gleichwertig. Den ordnungsliebenden Systematiker stört das. Hat aber im Altertum irgendein systematischerer Kopf die Eigenheiten der Tragödie gleich vollständig ausgeschöpft? Sind selbst wir auf diesem Gebiet wesentlich über Aristoteles hinausgelangt?

Aristoteles leitet solche Begriffe tragischer Kunst nicht aus einem obersten Gesichtspunkt ab, so wenig wie seine Kategorien des Denkens. Auch Goethe verzichtet auf Ableitung. Sie sind zu sehr bemüht, die Fülle der Merkmale an ihren Gegenständen zu erschauen. Ihnen schließt Wölfflin sich an. Schiller geht immer von obersten Gesichtspunkten aus. Ihm ist die logische Leistung wichtiger als den drei Genannten. Denn eine Leistung logischen Ordnens und Einteilens ist es, aus obersten Gesichtspunkten Gegensätze abzuleiten. Über Schillers außerordentliche Befähigung, dialektisch Gegensätze zu bestimmen und sie in einen höheren Begriff münden zu lassen, ist so viel, auch von mir, schon gesagt worden, daß hier füglich auf diese bekannten Dinge bloß hingewiesen werden darf. Ihm wesensverwandt ist der große Dialektiker Hegel. Beiden gemein ist neben ihrer Kunst logischer Ordnung der Tatsachen die Fähigkeit, diese Tatsachen selbst in dem Rahmen der sauberen logischen Ordnung wirklich fühlbar zu machen, nicht bloß, wie es andere Ordner gern tun, über die Dinge wegzureden, sondern unmittelbar an die Dinge heranzuführen. Nicht durch ihre eigene Arbeit, sondern durch das, was andere in ihrem Sinn zu tun meinten und vorgaben, während diese anderen tatsächlich nur ein böses Rubrikenwesen förderten, ist logisches Ordnen, ist Ableiten aus einem obersten Gesichtspunkt in der naturwissenschaftlichen Zeit des 19. Jahrhunderts um alles Ansehen gekommen. Heute steigt logische Arbeit wieder zu gerechterer Wertung empor. Wer strenge Logik des Ordnens mit der Fähigkeit Wölfflins verbindet, die entscheidenden Züge von Kunstwerken zu sehen, dem will ich gern lauschen. Ihm zuliebe will ich auf Wölfflins Grundbegriffe verzichten. Vorläufig warte ich noch auf diesen Mann.

Dem Psychologismus einer überwundenen Vergangenheit war es zuzutrauen, daß er die logische Aufgabe, die sich angesichts der Ableitung von Grundbegriffen der Kunst stellt, mit psychologischen Mitteln lösen wollte. Die Psychologie, so glaubte man, könne die obersten Begriffe schaffen, aus denen die Grundbegriffe abzuleiten sind. Ja man erhob sogar gegen Wölfflin und gegen seine Anhänger Vorwürfe, weil sie sich von der psychologischen Ästhetik diese obersten Begriffe nicht haben reichen lassen.

Th. Ribots Buch „L'imagination créatrice" (Paris 1900; verdeutscht von Werner Mecklenburg, Bonn 1902) scheidet die wichtigsten Erscheinungsformen der Phantasie. Es reiht aneinander die wissenschaftliche, die praktische oder mechanische, die geschäftliche oder kommerzielle, die utopische Phantasie, dann die mystische, und endlich die „imagination plastique" und die „imagination diffluente". An einem Übermaß logischer Ordnung leidet dieser Versuch differentieller Psychologie nicht. Da herrscht auch nur ein Aufraffen. Das ergibt sich schon aus meiner raschen Aufzählung, die den Inhalt des zweiten Teils von Ribots Buch umfaßt. Die „imagination plastique" und die „imagination diffluente" werden verdeutscht als plastische oder anschauliche oder formende Phantasie und als diffluierende, schweifende oder zerfließende Phantasie. Ribot berichtet dabei aus weiter Ferne von Künstlern und Dichtern. Den bildenden Künstlern sei plastische Phantasie unentbehrlich. Als Vertreter dieser Phantasie unter den Dichtern erscheinen Viktor Hugo und die Parnassiens. Auch der griechische Mythus wird herangeholt. Als Erscheinungen der diffluierenden Phantasie sind angeführt: Träumerei, der romantische Sinn, der chimärische Sinn, die Mythologie der Semiten und Inder. In der Kunst und Literatur gehören nach Ribot hierher der Symbolismus, ferner Wundererzählungen, E. T. A. Hoffmann und E. A. Poe, die Phantastik der ungeheuren Zahlenangaben, endlich die musikalische Phantasie. All das ist hingeschrieben, als habe sich die Forschung nie mit eindringlicherer Ergründung dieser Erscheinungen befaßt. Von Schillers und der deutschen Romantiker Vorarbeit ahnt Ribot offenbar nichts.

Flüchtige Beantwortung von Fragen, die auf deutschem Boden längst mit Aufmerksamkeit erwogen und mit Feinsinn gelöst werden, wurde auch in Ribots Fall dem Ausland mit einer Dankbarkeit abgenom-

men, die uns ärmer erscheinen läßt, als wir tatsächlich sind. Wir haben auch vor Wölfflin wirklich mehr auf diesem Feld geleistet als Ribot, soweit an Kunstwerken der Gegensatz zu erkennen ist, den mit Musikalisch und Plastisch Schiller, mit Pittoresk und Plastisch Wilhelm Schlegel, mit Dionysisch und Apollinisch Nietzsche, zuletzt mit verwandten Begriffen Oswald Spengler bezeichnete. Natürlich gehört Worringers Begriffspaar Gotisch und Antik auch hierher. Mehr indes als alle diese Mitbewerber baut Wölfflin solche Begriffsgegensätze aus. Wo man sich bisher mit einer einzigen großen Zweiteilung begnügte, entwickelt er Polaritäten, die viel unmittelbarer an das Kunstwerk heranführen, die eine weit eindringlichere Schau gestatten, Polaritäten, neben denen die älteren Begriffspaare fast wie oberflächliche Rubrizierungen wirken. Und da sollte Wölfflin von Ribots Unzulänglichkeiten lernen, die nicht einmal an bestehende deutsche Erkenntnisse heranreichen? Ebensogut wäre dem Maler zu empfehlen, er solle beim Anstreicher in die Lehre gehen, dem Chirurgen, er müsse zuerst ein tüchtiger Metzger werden. Soll Wölfflin, der innerhalb bildender Kunst sorgfältige Scheidungen vornimmt, neben den großen Gegensätzen der Renaissance und des Barocks noch durch wechselnde Verknüpfung seiner fünf Grundbegriffspaare Abstufungen und Abschattungen gestattet und sie dem einzelnen Künstler und den einzelnen Kunstwerken zugesteht, sich etwa von Ribot belehren lassen, daß alle bildende Kunst dem einen Typus der plastischen Phantasie zuzurechnen ist? Oder daß bestenfalls ein Goya, ein Wiertz ins Gebiet der entgegengesetzten Phantasie hinübergreife? Wölfflin träfe bei Ribot nur auf die Ansicht, die er widerlegen will, die er vielleicht zugunsten des Barocks zuweilen übermäßig stark ablehnt, daß bloß Kunst der Renaissance wirklich durch die rechte Phantasie eines bildenden Künstlers geschaffen sei, daß im Barock eine Phantasie walte, die von Grund aus dem Wesen bildender Kunst widerspreche.

Denn das ist ja — wie hier längst dargetan ist — der Grundfehler psychologistischer Ästhetik, daß sie sich nicht begnügt, Erscheinungen in Gegensätze zu ordnen, sondern in diesen Gegensätzen notwendige Auswirkung bestimmter Seelenlagen feststellen möchte. Als ob sie die Seele des Menschen jemals genau genug ergründen könnte, um aus ihr die Kennzeichen einer künstlerischen Leistung ableiten zu dürfen. Kein Einsichtiger zweifelt daran, daß Gegensätze der Kunstübung, wie Wölfflin sie nachweist, Voraussetzungen in der Seele ihrer Schöpfer haben. Wer aber ist imstande, diese Voraussetzungen wirklich zu erkennen? Vollends so hahnebüchen wie von Ribot dürfen diese Voraussetzungen nicht angefaßt werden. Was wäre sonst die Folge? Auf dem Weg vom 16. zum 17. Jahrhundert müßte die Phantasie fast aller Künstler unversehens von Anschaulichkeit zum Schweifen übergegangen sein. Als ob Rubens oder Velasquez oder gar Rembrandt eine unanschauliche Phantasie besäßen! Nur dringendst warnen muß man vor einer Verquickung von Ribot und Wölfflin. Denn gerade an dieser Stelle offenbart sich, daß Renaissance und Barock einen ganz anderen Gegensatz, mindestens im Sinn Wölfflins, bedeuten als Ribots Unterscheidung der beiden Phantasiearten. Für Wölfflin ist Impressionismus enge verwandt mit seinem Barock. Impressionismus ist aber Ergebnis eines viel naturgetreueren Verhaltens des Künstlers als Kunst der Renaissance. Der Impressionist arbeitet mit den Eindrücken seiner Netzhaut. Der Renaissancemaler gibt einen Teil der Anschauung auf zugunsten einer gedanklichen Zurechtbiegung der Sinnenwelt; er läßt sich also nicht zum Vertreter einer anschaulicheren Kunst stempeln, soweit unter Anschaulichkeit der enge Anschluß an Natureindrücke gemeint ist. Diesen engen Anschluß aber hat Ribot im Auge. Seinem Typus plastischer Phantasie entspricht Rembrandt besser als Raffael. Denn Raffael geht über den Natureindruck weiter zu Gestaltungen, die ihr Recht aus der künstlerischen Schöpferkraft ableiten, die dank dieser Schöpferkraft eine Welt neben der Sinnenwelt aufbauen. Und da soll Rembrandt zusammen mit dem ganzen Barock aus zerfließender Phantasie schöpfen?

Scharfe Sonderung der Standpunkte, strenge Logik kann hier nur fördern. Psychologismus steht wie sonst auch diesmal solcher Aufgabe bloß hinderlich im Wege. Mag immerhin Wölfflin an logischer Ordnung noch zu übertreffen sein, die Psychologie Ribots und von dessen Gefolge kann nur seine Ergebnisse verwirren. Mit Logik allein ist auf dem Gebiet der kunstgeschichtlichen Grundbegriffe endgültige Ordnung zu schaffen. Mit einer Logik, die versucht, die Grundbegriffe zu Ende zu denken. Nicht aber genügt es, Kategorien der Psychologie, die selbst mit herzlich unzulänglicher logischer Schärfe erbracht sind, für diesen Zweck zu entlehnen.

Auf unserem Wege wird uns bald ein Versuch begegnen, die Kategorien Wölfflins auf Gegensätze im geistigen Verhalten des Menschen zurückzuleiten. Sicherlich ist dieser Versuch berechtigter als der üble Rat, sie mit Ribots Gegensatz zweier Phantasien zu verknüpfen. Ja vielleicht wird manches, was ich dann hinzuzufügen habe, gleichfalls den Weg zu systematischerer Anordnung der Kategorien Wölfflins weisen. Ich selbst möchte indes auf solche Ableitung der Kategorien Wölfflins kein übermäßiges Gewicht legen,

wenn nicht zugleich eine Vertiefung des ganzen betrachtenden Verhaltens sich ergibt. Was mir an erster Stelle nötig scheint, ist strengere Schulung des Sehens. Sie wird gewährleistet durch die einzelnen Kategorien, nicht durch deren systematischere Verknüpfung. Es besteht vielmehr die Gefahr, daß über dem Suchen nach der besseren Verknüpfung die Hauptsache verloren geht: das bessere Sehen. Immer wieder kann ich nur sagen, daß ich das Bedürfnis nach eindeutigen Ausdrücken für künstlerische Tatsachen befriedigen möchte, die bisher zu wenig begrifflich erfaßt worden und erfaßbar waren. Diesem Bedürfnis kommt Wölfflin entgegen, auch — wie ich zu zeigen hoffe — auf dem Gebiet der Dichtkunst.

Wenn Wölfflins Kritiker berichten, einzelnes aus seinen Kategorien sei längst Eigentum alter italienischer Kunstbetrachtung, so muß Wölfflin gedankt werden, daß er dies alte Wissen zu neuem Leben aufruft, daß er es überdies vom Zufälligen erlöst und in handliche Ausdrücke umprägt. Er führt zurück zu einer Fähigkeit des Sehens, die mehr und mehr verloren gegangen war. Er gibt ihr zugleich festere Handhaben. Allein auf dem Gebiet der Dichtung hat gleiche Sehfähigkeit überhaupt nur in allerseltensten Fällen bestanden. Neues ist hier mit Wölfflins Hilfe aufzubauen. Ich fürchte sehr, daß die recht Zahlreichen, die meinen, wir sähen längst gut und scharf genug, viel zu wenig sich ihrer eigenen Unzulänglichkeit im Sehen bewußt sind (vgl. oben S. 20ff.).

D. WÖLFFLINS GRUNDBEGRIFFE UND DIE DICHTKUNST.

Am Schluß der Darlegung in den Berliner Sitzungsberichten (1912 S. 578) sprach Wölfflin von der Möglichkeit, die Entwicklung, die er mit seinen fünf Grundbegriffspaaren in Renaissance und Barock aufgezeigt hatte, mutatis mutandis in der Musik und in der literarischen Auffassung der Welt wiederzufinden. Dieser Aufgabe unterziehen sich heute manche. Ich aber versuchte in der Arbeit über wechselseitige Erhellung der Künste zu prüfen, wieweit zunächst die Grundbegriffe Wölfflins auf Dichtung sich anwenden lassen. Ich gebe hier knapp das Wichtigste mit ein paar notwendigen Zusätzen wieder.

Das vierte und fünfte Begriffspaar, der Gegensatz des Vielheitlichen und Einheitlichen und der Gegensatz absoluter und relativer Klarheit, sind schon nach Wölfflins Wortwahl nicht ausschließlich mit bildender Kunst verknüpft. Beide Gegensatzpaare können ohne weiteres auf Dichtung übertragen werden. Daß etwa Shakespeare nicht in erster Linie auf Klarheit ausgeht, bedarf nach allem, was gerade von dieser Seite immer gegen ihn gesagt worden ist, keines Erweises. Eher könnte überraschen, daß Shakespeares Werke den Eindruck des Einheitlichen, die Dramen der französischen Klassiker im Sinn der Renaissance den Eindruck des Vielheitlichen wecken sollen. Wir sind an eine entgegengesetzte Bezeichnung gewöhnt. Ausdrücklich sei versichert, daß Wölfflin nicht an Einheit oder Nichteinheit im üblichen dramaturgischen Sinn denkt. Stehen auf Bildern der Renaissance mehrere Gestalten, so ist jede mehr oder minder gleichmäßig behandelt, jede zu ungefähr gleicher Schärfe der Umrisse gebracht. Der Barockmaler läßt, auch wenn er noch mehr Menschen auf einem Bilde vereint, meist nur einem einzigen den Vorrang und drückt die anderen schon in der malerischen Behandlung unter ihn herab. Dort eine Reihe fast gleichstarker Akzente, hier ein einziger überstarker, an den die übrigen Akzente nicht heranreichen. Dort Vielgipfligkeit, hier ein einziger Gipfel. Bilder des Barocks gewinnen dadurch etwas wie einen festen Zug nach einem einzigen Ziel, etwas wie ein fühlbares Hindrängen nach einer bestimmten Richtung. Je mehr Menschen auf einem Bilde erscheinen, desto fühlbarer wird dieser eine überstarke Akzent. Um jedem sein Recht zu lassen, bringt Renaissance von vornherein weniger Gestalten auf ein Bild. Die Fülle der Figuren nähme der einzelnen ihr Anrecht an eine Ausführung, die nicht weniger sorgfältig ist als die der tatsächlichen Hauptgestalten. Ganz so verzichtet das Drama der klassischen Franzosen, aber auch „Iphigenie" oder „Tasso" auf die Gestaltenfülle eines Stückes von Shakespeare. Notwendigerweise gewinnt in einer Tragödie Shakespeares die Hauptgestalt eine

noch viel stärkere Bedeutung als jede andere. Vor allem aber enthält kein Drama der anderen Richtung so viele Nebenfiguren, die eilig an uns vorbeiziehen, um nur dem Helden als Einrahmung zu dienen.

Ich erinnere an die geringe Anzahl von Gestalten, die in „Iphigenie" und in „Tasso" auftreten. Wenn Goethe bewußt auf Shakespeares Wegen geht, im „Götz", bringt er nicht bloß einen ganz anderen Figurenreichtum, er gibt auch dem Titelhelden einen noch viel stärkeren Akzent als in „Iphigenie" oder „Tasso". Nur Adelheid kann sich mit ihm messen. Aber Goethe wußte, daß er ihr in erster Fassung zu viel Raum neben Götz gewährt hatte, und engte in der Umarbeitung für den Druck ihr Gebiet beträchtlich ein. In „Iphigenie" ist noch nicht jede Bühnengestalt so gleichmäßig bedacht wie in „Tasso". Hier erst herrscht im Sinn Wölfflins volle Vielheit, hat jede Gestalt fast den gleichen starken Akzent. Umgekehrt unterdrückt in den Dramen Shakespeares, die oben zergliedert wurden, der Held oder das Paar der beiden Hauptgestalten die ganze Umgebung. In ihnen spitzt sich das Drama zu einer Höhe zu, an die keine andere Gestalt heranreicht. Auch in „Lear", trotzdem Lear lange dem Auge sich entzieht. Er steht, das glaube ich gezeigt zu haben, beherrschend im Mittelpunkt, auch wenn er der Bühne fernbleibt. Der Gipfel, zu dem er sich im steilen Ansturm der ersten drei Aufzüge erhebt, ragt hoch empor über die ganze Umwelt. Freilich läßt ein anderes Kategorienpaar Wölfflins das Wesen der Gestaltungsart des „Lear" noch besser erkennen und als barockhaft fassen. „Lear" hat Züge der Atektonik des Barocks.

Enge verbunden ist mit dem Gegensatz von Vielheit und Einheit der Gegensatz von Flächenhaftem und Tiefenhaftem. Wer nur wenige Menschen in gleichmäßiger Ausführung auf ein Bild bringt, wird am besten flächige Anordnung wählen. Nur wenn diese Menschen auf gleicher Fläche erscheinen, kann ihnen gleiches Recht der Behandlung erstehen. Umgekehrt drängt die Fülle der Gestalten, die sich zu einem einzigen mächtigen Gipfel ballt, zu perspektivischer Behandlung in jedem Sinn des Wortes. Scheinen die Ausdrücke Flächenhaft und Tiefenhaft ausschließlich der Kunst des Raumes anzugehören, so gelten sie doch auch für die Dichtung. Daß von perspektivischer Behandlung der Menschen einer Dichtung (nicht im Sinn Steinwegs) längst gesprochen wird, ist oben (S. 267) bemerkt. Hintergrundfiguren einer Dichtung sind uns ein geläufiger Begriff. Gar nicht ist dabei etwa an den Hintergrund der Bühne gedacht. Und nicht bloß im Drama sind solche Hintergrundfiguren anzutreffen. Die Tiefe, die ein Dichter seiner Schöpfung gibt, beruht indes nicht bloß auf den Hintergrundfiguren, die er in Bewegung setzt. Shakespeare bringt seine Menschen ganz anders in Verbindung mit der örtlichen Umwelt, mit der Landschaft, mit der Luft, mit dem Himmel dieser Umwelt. Wie losgelöst von solchen Zusammenhängen wirken die Menschen des französischen Klassizismus. Sogar Goethe macht das nicht immer so shakespearisch wie in „Götz" und verknüpft in „Iphigenie" und „Tasso" die Menschen bloß in leiserer Andeutung mit der Natur. Der Roman aber ist in neuerer Zeit neben der Lyrik das eigentliche Feld solcher Tiefenwirkung. Der Vergleich einer Erzählung aus der Renaissance mit einem Roman Goethes, etwa von Enea Silvio Piccolominis „Euryalus und Lukretia" mit „Werther" oder gar mit den „Wahlverwandtschaften" läßt ermessen, wie wenig dem Erzähler der Renaissance, wieviel Goethe an der Zeichnung des Naturhintergrundes liegt. Euryalus und Lukretia stehen wie in freier Luft, die Menschen der Erzählung Goethes sind hineinverwoben in ihre Umwelt, nicht am wenigsten in das Naturhafte dieser Umwelt. Der Hintergrund ist nicht nur breiter ausgemalt, er gibt eine Tiefe, neben der die Menschen Piccolominis wie flächenhaft behandelt erscheinen. (Das entspricht auch dem Gegensatz des Germanen zum Romanen.)

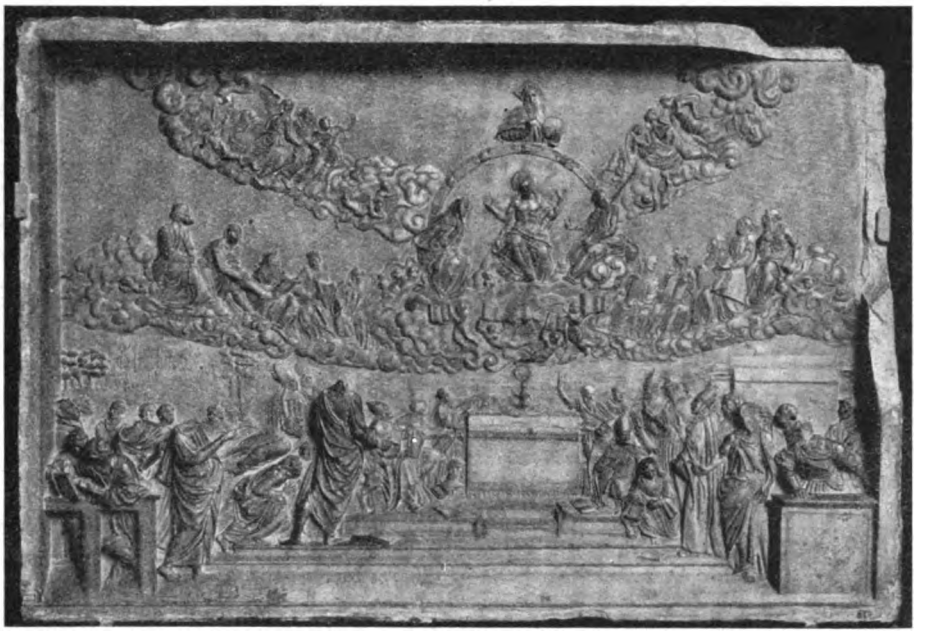


Abb. 17. Relief nach Raffaels Disputa, München, Bayr. Nationalmuseum.

Schon sind Fragen dichterischer Baukunst berührt. Gerade weil der Ausdruck Bau einer Dichtung unter allen den geläufigen Wendungen wechselseitiger Erhellung der Künste der beliebteste ist, liegt es nahe, länger bei dem Typenpaar Tektonisch und Atektonisch zu verweilen. Als ich von Shakespeare zum erstenmal nach Wölfflins Weisungen berichtete, schränkte ich mich überhaupt auf dieses Typenpaar ein. Zu nahe lag die Anwendung des Gegensatzes geschlossener und offener Form auf den Gegensatz des klassischen Dramas der Franzosen und Deutschen zu Shakespeare.

Wölfflin schreibt der tektonischen oder geschlossenen Form des 16. Jahrhunderts die Neigung zu, der Vertikalen und der Horizontalen eine herrschende Rolle zu geben. Eine mittlere Achse läßt sich erkennen oder mindestens volles Gleichgewicht der beiden Bildhälften. Das Bild wird streng ebenmäßig dem Rahmen eingeordnet. Umgekehrt ist nach Wölfflin die Hauptrichtung des Barocks die Diagonale. Nicht ein Rahmen wird sorgsam gefüllt, nicht in ihn eine Reihe von Erscheinungen sauber eingeordnet, sondern wie ein zufälliger Ausschnitt soll das Bild wirken. Nichtsymmetrie ist Grundsatz. Als schlagender Beleg erscheint eine Reliefkopie von Raffaels Disputa, ein Werk des 17. Jahrhunderts (S. 135). Ein Barockkünstler verschiebt da den Mittelpunkt der streng ebenmäßig geordneten Vorlage und macht die eine Hälfte kürzer als die andere. Verwandt ist der Gegensatz der peinlich gleichgerichteten Bühnenbilder der Renaissance zu den weiten Fluchten, die sich nach dem rechten oder dem linken Hintergrund in den Schöpfungen Galli-Bibienas eröffnen. Hier kommt noch der fühlbare Zug in den Hintergrund hinzu, den zu einem Kennzeichen der Tiefenwirkung des Barocks Wölfflin macht.

Auch die Beleuchtung wird vom Barock anders behandelt als von der Renaissance. Hier sind die Helligkeiten gleichmäßig über die ganze Fläche verteilt, dort liegt das Licht auf einer einzigen Stelle. Wölfflin spricht von einem verschobenen Gleichgewichtsystem des Kolorits. Das Barock hat kein Interesse am Gebauten und Geschlossenen. Lionardos Abendmahl ist

Abb. 18. Guido Reni, Die büßende Magdalena. Rom, Kapitolinisches Museum.

nicht nur streng ebenmäßig mit stark betonter Mittelachse gegliedert. Die Mittel- und Hauptfigur Christus ist überdies mit den ebenmäßigen Architekturformen des Hintergrundes in Einklang gebracht. Barockbilder hingegen hören auf, Architektur von strenger Ordnung zu sein.

Tektonischer Stil ist für Wölfflin Stil der gebundenen Ordnung und der klaren Gesetzmäßigkeit. Atektonischer Stil ist Stil der mehr oder weniger verhehlten Gesetzmäßigkeit und der entbundenen Ordnung. Dort Notwendigkeit der Führung, völlige Unverschiebbarkeit, hier Spiel mit dem Schein des Regellosen. Doch nur Spiel, nicht wirkliche Regellosigkeit. Denn — und das ist, was stärkste Beachtung verdient — im ästhetischen Sinn ist auch für Wölfflin in aller Kunst Form etwas Notwendiges. Barock versteckt nur gern die Regel, löst die Rahmungen und Gliederungen, führt Dissonanz ein und streift in der Dekoration an den Eindruck des Zufälligen. Zum tektonischen Stil zählt, was wie Begrenzung und Sättigung wirkt. Atektonischer Stil öffnet die geschlossene Form, führt die gesättigte Proportion in eine weniger gesättigte über, ersetzt die fertige Gestalt durch die scheinbar unfertige, die begrenzte durch die unbegrenzte, bewirkt an Stelle des Eindrucks der Beruhigung den Eindruck der Spannung und Bewegung.

Soll nun wirklich noch breit ausgeführt werden, wie völlig die Kennzeichen der Tektonik der Renaissance übereinstimmen mit den Zügen, die ich mit Steinweg an den Dramen der französischen und deutschen Klassiker aufzeigte? Und trifft, was bei Wölfflin über die Atektonik des Barocks zu lesen ist, nicht so haarscharf auf Shakespeare zu, daß man es Wort für Wort einer Darstellung von Shakespeares dramatischer Baukunst einfügen könnte? Hier Unebenmäßigkeit, dort Ebenmaß. Bei Shakespeare wie in der bildenden Kunst des Barocks keine Mittelachse, die das Gleichgewicht zwischen den Teilen bestimmt, sondern verschobenes Gleichgewicht. Nicht sorgsame gleichmäßige Füllung des Rahmens, sondern eine Füllung, die etwas Zufälliges zu haben scheint. Nicht gleichmäßige Verteilung des Lichtes, sondern starke Beleuchtung nur auf einer Seite. Shakespeare also auch ein Vertreter der Kunst des scheinbar Entbundenen, Regellosen, Unfertigen, Unbegrenzten, aber Bewegenden und Spannenden, nicht des Gesetzmäßigen, Begrenzten, Fertigen und Beruhigenden.

Sogar der Begriff der Diagonale kann, wie Wölfflin ihn dem Barock zuschreibt, auf Shakespeares Dramen angewendet werden. Wenn Dramen der Art von „Antonius und Kleopatra"

die Hauptgestalt nicht in der Mitte des Stückes zu höchster Wirkung emportreiben, ihr an der Mittelachse nicht einen starkbetonten Augenblick schenken, sondern ihre stärkste Betätigung vor oder hinter die Mittelachse legen, sie also vom Mittelpunkt wegschieben, so werfen Gemälde des Barocks die Hauptgestalt kühn auf die eine oder auf die andere Seite der Bildfläche. Besonders schlagend belegt Wölfflin diesen Brauch des Barocks (S. 145) mit Guido Renis Magdalena in der Kapitolinischen Galerie. Teilt man das Bild durch eine Diagonale, die von oben links nach rechts unten führt, so fällt fast die ganze Gestalt Magdalenas in die linke Bildhälfte. Stimmt das nicht ganz überein mit dem Bau des „Lear", der den Helden in der zweiten Hälfte kaum auf die Bühne bringt?

Im Anschluß an meinen Aufsatz über Shakespeares dramatische Baukunst habe ich hier die wichtigsten Erhellungen angeführt, die aus Wölfflins Begriffspaar des Tektonischen und des Atektonischen für Shakespeares Dramen zu gewinnen sind. Helene Richter (Shakespeare der Mensch, Leipzig 1923 bes. S. 81f.) schließt sich meinem Vorgang an. Shakespeares Gestaltungsweise, die immer noch vielen für bare Formlosigkeit gilt, gewinnt dank Wölfflin und dank der Verwandtschaft, die sich zwischen Shakespeare und der bildenden Kunst des Barocks nachweisen läßt, den Wert einer notwendigen, einer aus der Zeit geborenen Formung. Shakespeare tut nichts anderes als seine Zeitgenossen aus dem Umkreis der bildenden Kunst. Wenn irgendwo, so eröffnet sich hier für die Begriffswelt Wölfflins ein bedeutsamer geschichtlicher Zusammenhang. Gleichzeitig und also wohl aus verwandten Voraussetzungen, aus gleichem Formwillen kehren sich bildende Kunst und Shakespeare ab von der strengen Ebenmäßigkeit der Renaissance, wenden sich beide vom Tektonischen zum Atektonischen. Den nicht ungefährlichen Schritt von bloßer begrifflicher Bestimmung der Gestaltungszüge zu geschichtlicher Synthese tu' ich in diesem Fall gern.

Dagegen bleibe vorläufig die Frage offen, wieweit die späteren Schicksale des tektonischen Dramas mit gleichzeitigen und gleichgerichteten Bewegungen der bildenden Kunst verbunden sind. Tatsächlich siegt in Deutschland und dort, wo deutsches Drama nachwirkt, die Tektonik. Nach Shakespeare hatten die Franzosen noch im Jahrhundert des Barocks das Drama zu den strengen Formen der Renaissance zurückgeführt. Deutsche suchten sich zeitweilig im Anschluß an Shakespeare dem bannenden Muster der Franzosen zu entziehen. Doch gewann Tektonik das Spiel. Lessings „Emilia" (vgl. oben S. 263) ist gleich den andern Meisterdramen Lessings so sauber gebaut wie ein französisches Drama. Goethe und Schiller nehmen die Mittelachsentechnik der Franzosen mehr und mehr auf. Ausnahme ist es, wenn sie anders bauen. Kleist kehrt im „Prinz Friedrich von Homburg" zur strengen Tektonik zurück. Grillparzer, Hebbel, sogar Ludwig (natürlich nicht in den „Makkabäern") sind im Aufbau ihrer Tragödien viel unshakespearischer, als man meinen möchte. Die Bauweise Shakespeares blieb den Grabbe und Büchner überlassen und ihren Gesinnungs- und Gestaltungsgenossen. Darum fand ja bis zuletzt der Bau von Shakespeares Dramen so viel absprechendes Urteil, weil mehr oder minder strenge Tektonik uns als unerläßliches Gebot dramatischer Gestaltung in Fleisch und Blut übergegangen war. Für die Geheimnisse von Shakespeares atektonischer Form, die doch auch künstlerisches Gestalten ist, hatte man nach solchen Voraussetzungen kein Gefühl. Diese Form Shakespeares muß immer noch gerechtfertigt werden. Mir gestattete Wölfflin solchen Versuch einer Rechtfertigung.

Gewiß ist durch Wölfflins Begriff der Atektonik das ganze Geheimnis von Shakespeares Baukunst noch nicht enthüllt. Noch wird über die Züge und die Wirkungen seines Gestaltens etwas zu sagen sein, besonders wenn von Erhellung der Dichtkunst durch Musik zu sprechen

ist. Aber ohne Zweifel ist kein anderes der Begriffspaare Wölfflins dem Zergliederer von Dichtungen so wichtig wie der Gegensatz von Tektonik und Atektonik. Dieser Gegensatz schwebte in meiner Auseinandersetzung hier immer schon vor, wenn vom Bau irgendeiner Dichtung zu sprechen war. Er gilt ebenso für das Epos wie für das Drama. Er gilt auch noch für Lyrik, nicht etwa bloß für Lyrik von epischer Gestalt und von erzählendem Inhalt. Wie sich in den oben dargelegten Fällen die Rollen verteilen, welche lyrischen Gedichte dem tektonischen, welche dem atektonischen Typus zuzuzählen sind, wieweit selbst die lockere Gestalt eines Romans zu Mitteln strenger Tektonik greift, sei nicht nochmals ausdrücklich an den angeführten Beispielen erörtert. Warnen möchte ich nur, den einzelnen Fall unbedingt der einen oder der anderen Reihe zuzuweisen. Gerade an Werken erzählender Kunst, nicht bloß an Dramen ist vielfach dieser oder jener tektonische Griff neben einer vorherrschenden atektonischen Haltung anzutreffen. Selbst das Nibelungenlied, an sich gewiß kein streng tektonisches Werk, erweckt durch die unverkennbare Zweiteilung, aber auch durch manchen Griff, der von Heusler ihm zugeschrieben, von Josef Körner beobachtet wird, den Eindruck, als wolle es einen mächtigen Rahmen einigermaßen mit wohlgeordneten Inhalten füllen. Schon der Wunsch, den beiden Teilen ungefähr gleichen Umfang zu geben, entspricht tektonischen Bedürfnissen. Solche Kreuzung von Zügen des Barocks mit Zügen der Renaissance widerspricht nicht der Auffassung Wölfflins. Entscheidend ist nur, welche Züge überwiegen.

Von den fünf Begriffspaaren Wölfflins ist noch das erste, der Gegensatz des Linearen und Malerischen, auf seine Verwertbarkeit für Erhellung der Dichtkunst zu prüfen. Es ist besonders stark umstritten. Gegen Wölfflin wendet man ein, daß dieser Gegensatz tatsächlich Plastisch und Malerisch heißen sollte. Das Begriffspaar W. Schlegels träfe also besser als Wölfflins Ausdrucksweise die künstlerischen Unterschiede der beiden Jahrhunderte. Gewiß genügte der Ausdruck Plastisch, soweit Wölfflin dem Linearen zuschreibt, daß es die Körper nach ihrem tastbaren Charakter in Umrissen und Flächen begreift. Und wenn Wölfflin dem konturierenden Sehen nachsagt, es isoliere die Dinge, so spielt nach W. Schlegels Darlegung in der antiken plastischen Richtung aller Kunst die Isolierung eine wichtige Rolle.

Soviel ich erkenne, läßt sich der Gegensatz des Linearen oder auch des Plastischen zum Malerischen in doppelter Weise auf Dichtung anwenden. Entweder soll er die verschiedene Darstellungsweise des Sichtbaren in der Dichtkunst scheiden oder er trennt zwei Arten der sprachlichen Ausdrucksweise, meint also nicht Gegensätze der Veranschaulichung durch das Wort, sondern Gegensätze in der Gliederung einer Dichtung.

Im ersten Fall kommt überhaupt nur Dichtung in Betracht, die veranschaulichen will. Dichtung, die auf Vergegenwärtigung von Gegenständlichem verzichtet, benötigt selbstverständlich weder linear-plastische noch malerische Anschaulichkeit. Der Dichter, der von Schiller als musikalisch bezeichnet wird, meidet den Wettbewerb mit dem bildenden Künstler. Dagegen kann der plastische Dichter (nach Schillers Begriffsbestimmung) entweder mehr Gewicht auf die Umrisse und auf die plastische Gestalt der Gegenstände legen oder auf deren Farben, kann also mehr dem Linearen Wölfflins zuneigen oder mehr dem Malerischen.

Im zweiten Fall scheidet sich eine Dichtung, die auf Reinheit und Strenge der Absonderung, auf schlichte Einfachheit der Form, auf saubere Abgrenzung ihrer Teile zielt, von einer Dichtung, die den Übergang von Teil zu Teil verwischt, die Gliederung auflöst, mehr dauernde Bewegung als ein Fortschreiten von Haltepunkt zu Haltepunkt ist. Ich wage sogar zu behaupten, daß dieser zweite Fall in reinerem Sinn des Wortes neben Wölfflins Gegensatz aus der Umwelt der bildenden Kunst einen entsprechenden Gegensatz stellt, der nur dem Gebiet der Dichtung

angehört. Im ersten Fall dreht es sich bloß um ein Gebiet, das der Dichter mit dem bildenden Künstler teilt, um ein Gebiet, auf dem der Dichter immer den kürzeren ziehen muß. Im zweiten Fall tritt eine eigentümlich dichterische Polarität neben eine verwandte Polarität aus dem Gebiet der bildenden Kunst.

Ich glaube gezeigt zu haben, daß die Kategorien Wölfflins sich auf die Gestaltbestimmung von Dichtung übertragen lassen. Soll nun noch fraglich bleiben, ob solche Übertragung wirklich etwas erhellt? Einwenden ließe sich ja, daß die einzelnen Grundbegriffe in irgendwelcher mehr oder minder verwandten Gestalt schon längst von den Zergliederern der Dichtwerke benutzt werden. Aber sind diese verschiedenen Polaritäten jemals für Dichtung zu so systematischer Übersicht gebracht worden? Und hat man schon die ganze Abfolge der Begriffe einer der beiden Reihen als das Ergebnis eines einheitlichen Formwillens gefaßt? Polare Gegensätze kennt der Ergründer von dichterischem Gestalten seit langem. Sie sind indes bisher noch nicht so in ihren Einzelzügen bestimmt worden, wie es dank Wölfflin jetzt möglich ist. Umgekehrt hat man Einzelbeobachtungen bisher noch nicht so zu höheren Gesichtspunkten hinaufgeführt, wie die beiden polaren Reihen Wölfflins es tun. Gerade weil ich mit Wölfflin und vielleicht noch mehr als er den Gegensatzpaaren freie Beweglichkeit erhalten möchte und dem einzelnen Kunstwerk die Wahl zwischen den Kennzeichen der beiden Haupttypen gestatte, muß hier um so stärker hervorgehoben werden, daß Zugehörigkeit zu einer der beiden Typenreihen, also Verwertung bloß der Merkmale, aber auch aller Merkmale des einen Typus nicht nur besteht, sondern eine sehr wichtige und beachtenswerte Tatsache, daß Nachweis dieser Tatsache eine bedeutsame Leistung ist.

Wirklich habe ich den Eindruck, vielen etwas Erwünschtes und zugleich Neues gesagt zu haben durch den Nachweis, daß auf Shakespeare die Barockmerkmale Wölfflins zutreffen, soweit diese Merkmale in der Dichtkunst sich beobachten lassen. Mir lag wenig daran, das Wort Barock, das zeitweilig zu einem Modewort geworden war, für Shakespeare in Anspruch zu nehmen. Neben der geschichtlichen Verknüpfung von Shakespeares Kunst mit der bildenden Kunst seiner Zeitgenossen war mir vor allem wichtig, Shakespeares Gestaltungsweise auf Typisches zurückzuführen, das auch sonst in der Kunst besteht und sein gutes Lebensrecht besitzt, daher auch das Lebensrecht von Shakespeares dramatischen Formungsbräuchen bezeugt. Nach aller Verneinung, die noch immer bei der Bewertung des Aufbaues von Shakespeares Dramen zu verspüren ist, war ich, gestützt auf Wölfflin und auf seine Bewertung des Barocktypus, auch für Shakespeare zur Bejahung vorgedrungen.

Ungefähr gleichzeitig versuchte auf verwandte Weise Fritz Strich in der Festschrift für Franz Muncker, den „Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte" (München 1916 S. 21ff.), den lyrischen Stil der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts zu bestimmen. Er stützte sich, allerdings ohne es ausdrücklich zu sagen, auf Wölfflins Grundbegriffe, aber auch auf Worringer. Die deutsche Dichtung des 17. Jahrhunderts ist für Strich seit Opitz nicht auf den Wegen der Renaissance, wie meistens ungenau gesagt wird, sondern schon auf den Wegen des Barocks.

Gleich zu Beginn stellt Strich fest, daß im Gegensatz zu Ronsards einfachem und ruhigem Stil Opitz und noch mehr Weckherlin freien Rhythmus, tönende Wucht und Häufung der Wörter, Überbietung der Bilder und Gefühle, einen ohne Maß gesteigerten und geschwellten Stil anstreben. Sind hier altbekannte Kennzeichen des Barocks angeführt, so nähert sich der Auffassung Wölfflins wie Worringers die Beobachtung Strichs, der deutsche Geist habe niemals im Gegensatz zum antiken, romanischen und orientalischen eine Form von so überpersönlicher dauernder Gültigkeit geschaffen wie die Sapphische Ode, das Sonett, das Gasel. Das berührt sich sowohl mit Worringers Ansicht von germanischer Ornamentik wie mit Wölfflins

Überzeugung von der Abneigung deutschen Wesens gegen das Linear-Tektonische (vgl. oben S. 303f.). Näher noch an Worringer und Wölfflin kommt Strich, sobald er die gesteigerte Bewegung der Lyrik des 17. Jahrhunderts hervorhebt. So fänden die Nürnberger Dichter immer neue Worte für die Darstellung des fließenden Wassers, des wehenden Windes. Das ganze Jahrhundert treibe ein lyrisches Farbenspiel. Mit Worringers Wort von dem Potenzieren im Gotischen stimmt Strichs Nachweis, daß der lyrische Stil des Barockzeitalters das Komparative und Superlative liebt. Gryphius erhebt noch den übertriebensten Ausdruck durch ein „mehr als" über alle Grenzen. Hierher zählt Strich Wendungen, die später von der Romantik gern gepflegt wurden, wie des Geistes Geist, des Endes Ende, des Wesens Wesen, des Goldes Gold. (Sie entstammen der Sprache der Bibel.) Die Verwandtschaft mit altgermanischer Dichtung wird ganz in Scherers Sinn, also auch in entferntem Zusammenhang mit Worringer von Strich angemerkt. Unmittelbarer mit wechselseitiger Erhellung der Künste arbeitet Strich und an Wölfflins Kategorien erinnert er schon durch die Ausdrucksweise, sobald er eine besonders starke Leuchtkraft, die an Rembrandt gemahne, in Gedichten des 17. Jahrhunderts aufdeckt, „in denen gleichsam ein leuchtender Schluß blitzschnell aus dem vorhergehenden Dunkel bricht, das nun in ihm ertrinkt." Der Drang zu einem pointierten Ende hin, der die einzelnen Teile zugunsten des ganzen Gedichtes entwerte, leihe dem lyrischen Stil des Jahrhunderts eine treibende und vereinheitlichende Bewegung, die es weder vorher noch nachher gebe.

Hier wird nicht etwa bloß auf Rembrandts Helldunkel angespielt. Deutlich kennzeichnet sich Wölfflins Begriff der Vereinheitlichung. Vollends glaube ich die Kategorie des Nichtlinearen und Malerischen, und zwar in dem zweiten Sinn, den ich ihr oben für wechselseitige Erhellung der Künste gebe, wiederanzutreffen, wenn Strich in Liedern des 17. Jahrhunderts vermöge des häufigen Kehrreims oder dank einem Reim, der an allen Strophenenden wiederkehrt, eine stets erneute Bewegung spürt, den Meister solcher Bewegung aber in Gryphius feststellt, „dessen Sonette eine so atemlose Bewegung haben, daß die einzelnen Verse in ihr untergehen und die Fugen der Sprache, der Rhythmik, der Gliederung sich auflösen". Auflösung der Fugen der Sprache, der Rhythmik, der Gliederung in einer Dichtung ist verwandt mit dem Verzicht auf scharfe Umrisse, aber auch auf strenge Tektonik und auf geschlossene Wirkung.

Strich nutzt den Gegensatz des Linearen und des Malerischen auch noch in dem anderen, in dem ersten Sinn. Er stellt einem Meisterlied des 16. Jahrhunderts (S. 43f.) Verse gegenüber von Zesen, aus einem pegnesischen Schäfergedicht und aus einem Gedicht der zweiten Schlesischen Schule. Die Gedichte der Barockzeit tragen wirklich nicht nur grellere Farben auf, sie lassen vielmehr die Farbe als Darstellungsmittel allein herrschen. In dem Meisterlied bezeichnen nicht die wenigen Grundfarben, sondern die plastischen Formen und Linien das Schönheitsideal. In den drei Dichtungen des 17. Jahrhunderts ist nach Strich alles auf Licht und Farbe angelegt. Die Darstellung des Gewands erwirke den Eindruck fließender Bewegung. Wenn Strich noch hinzusetzt, daß die Darstellung des Meisterlieds möglichst sprunglos vom Scheitel bis zum Fuße führe, so entspricht das der Renaissancekategorie der Vielheit. Die Farbigkeit der Darstellung, die dem 17. Jahrhundert eigen ist, glaubt Strich erst im Sturm und Drang, besonders bei Heinse, dann in der Romantik, zunächst bei Tieck, wiederanzutreffen. Immerhin bezeugen diese letzten Beobachtungen bloß, daß die Dichter des 17. Jahrhunderts, dann des Sturm und Drangs und der Romantik die Welt so sehen wie die bildenden Künstler des Barocks, nicht aber daß sie verwandte Mittel der Gestaltung des Wortkunstwerks nutzen. Der Unterschied, der oben angesichts der beiden Möglichkeiten einer Verwertung von Linear und Malerisch für Erhellung der Dichtkunst festzusetzen war, wird auch in diesem Falle fühlbar. Es ist Wettbewerb mit der Anschaulichkeit der Malerei, nicht Anordnung eines Wortausdrucks, der innerlich verwandt ist mit den Ausdrucksmitteln der Barockkunst.

Daß Strichs Aufsatz über den Stil der Lyrik des 17. Jahrhunderts tatsächlich mit Wölfflins Grundbegriffen arbeite, hatte ich schon in der Schrift über wechselseitige Erhellung der Künste (S. 42ff.) nachzuweisen versucht. Seitdem hat Strich solche Betrachtungsweise neu aufzunehmen und zu vertiefen verstanden in dem Buch „Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit, ein Vergleich" (München 1922). Nun bekennt er sich (S. 255) endlich und ausdrücklich zu Wölfflin, bestätigt also meine Annahme. Das ist um so wichtiger, als sonst Strichs Buch jede Auseinandersetzung mit bestehender Forschung meidet und nach Gundolfs Muster Namen von Fachgenossen so gut wie ganz verschweigt. Freilich verrät Strich sofort, daß er schnellen Ganges über Wölfflin und über schlichte wechselseitige Erhellung der Künste hinauszugehen entschlossen ist. Grundbegriffliche Betrachtung der Geistesgeschichte

fordert er, aber er fordert auch, daß diese Betrachtung in der Geschichte der Dichtung auf das ganze Menschentum und auf all seinen, nicht nur formalen Ausdruck erweitert werde. Was von Wölfflin grundsätzlich vermieden worden war, möchte Strich erbringen: eine Ableitung der Gestaltungsgegensätze aus den geistigen Voraussetzungen, aus dem Gegensatz, der im Geist des Menschen besteht.

Der erste Abschnitt „Grundbegriffe" von Strichs Buch schreibt den Grundbegriffen die Aufgabe zu, das zu erfassen und zu bezeichnen, was den Menschen zum Menschen, den Geist zum Geist macht. Das rückt schon sehr weit ab von Wölfflin. Doch nähert sich Strich dem Umkreis Wölfflins wieder, wenn er dem zeitlosen Menschentum in den Zeitstilen die Möglichkeit eines wechselnden zeitbedingten Ausdrucks gewährt. Im Stil einer Zeit finde Dauer und Wechsel des Geistes gleichermaßen den Ausdruck.

Strich folgert weiter, in fühlbarer Anlehnung an Dilthey: Das wesentliche Merkmal des Menschen, das, was ihn von jedem anderen Organismus unterscheidet, ist, daß er sein Leben nicht bloß lebt, daß er es auch erlebt. Er weiß, daß er lebt, aber auch, daß dies Leben ein Ende hat, daß er sterben muß. Aus dieser Erkenntnis stammt des Menschen Wille zur Ewigkeit. Der Mensch will sich erlösen aus der Vergänglichkeit, indem er sich einer Vergänglichkeit erkennend, handelnd, gestaltend so einfügt, daß er ihrer ewigen Dauer und Notwendigkeit teilhaftig wird. Religion will Ewigkeit erleben, Sittlichkeit sie handeln, Philosophie sie denken, Geschichte sie entwickeln und Kunst sie gestalten.

Ewigkeit aber kann Ewigkeit der Vollendung oder Ewigkeit der Unendlichkeit sein.

Ewig ist, was so vollendet in sich selber ist, so seine eigene Idee verwirklicht und erfüllt, daß es selig in sich selbst und unberührt von Wechsel und Verwandlung dauern muß. Ewig ist aber auch, was unendlich ist, was nie enden kann, weil es niemals vollendet ist: die Dauer der unendlichen Verwandlung, Bewegung und Entwicklung, der unendlichen Melodie, des immer wachsenden Stromes, der ewig schöpferischen Zeit, die nie Abschluß und Vollendung kennt.

Die beiden Ewigkeitstriebe bilden kraft ihrer Gegensätzlichkeit die innere Polarität des Geistes. Im rhythmischen Wechsel der Stile wirkt sich immer wieder der eine oder der andere Pol aus.

Ich freue mich, daß Strich in voller Übereinstimmung mit mir der Auswirkung beider Pole gleiches Recht zubilligt. Was ich vor etwa zehn Jahren schon verfochten hatte (vgl. S. 115), nimmt er auf, wenn er (S. 7) erklärt: ‚Es gibt keine Ästhetik, die einen Grundbegriff, welchen auch immer, aufstellen könnte, zu dem nicht sofort und notwendigerweise der polare Gegenbegriff gebildet werden kann und muß."

Diese ewige Polarität möchte Strich an einem Punkte der Geschichte darstellen, wo sie vielleicht zum ersten Male, jedenfalls aber mit einer sonst nie erreichten Klarheit in das wache Bewußtsein der Menschen trat. Er meint die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, das Nacheinander des deutschen Hochklassizismus und der deutschen Romantik.

Aus dem Wesen der beiden Ewigkeiten, die einander polar entgegengesetzt sind, möchte Strich alle Merkmale der beiden Stilrichtungen ableiten, die den beiden Polen der Ewigkeit entsprechen. „Vollendung ist unwandelbare Ruhe. Unendlichkeit: Bewegung und Verwandlung. Vollendung ist geschlossen, Unendlichkeit aber offen. Vollendet ist die Einheit, die sich in Vielheit gliedert und jedes Glied schon in sich selbst vollendet und geschlossen macht, weil sie auf solche Weise schon in jedem Augenblick am Ziel und ganz in sich ruhend ist. Unendlich aber ist die Einheit, die ohne Gliederung alles ineinanderschmilzt und fließend hält und ineinanderwandelt, so daß hier Fülle also nur Verwandlung einer immer einen Urkraft ist. Voll-

endet ist die Einheit, die mit ihren Teilen abgeschlossen und erschöpft ist, unendlich jene, welche nur in unerschöpflicher Verwandlung lebt. Vollendet ist die Klarheit, unendlich aber das Dunkel. Vollendet ist die Gestalt, in der ein ewiges Gesetz und Urbild restlos zur Erscheinung kommt. Unendlichkeit aber kann niemals zur Erscheinung kommen, weil sie über jede Erscheinung hinaus unendlich dauern muß. Sie kann immer nur scheinen und bedeuten. Vollendet also ist das Bild, unendlich aber das Sinnbild." (S. 7f.)

Schon diese Sätze verraten, daß Strich von den beiden Polen Vollendung und Unendlichkeit sich kühn den Weg bahnt zu den beiden Begriffsreihen von Wölfflin, um durch sie Gegensätze dichterischen Gestaltens zu bestimmen. Er übt wechselseitige Erhellung der Künste. Aber er wagt es, die Begriffe, die von Wölfflin erbracht werden, auf höhere Begriffe zurückzuführen, die unabhängig vom Schaffen des Künstlers sind und diesem Schaffen wie allem künstlerischen Gestalten, ja aller Betätigung des Geistes der Menschen zur Voraussetzung dienen können. Hier werden also tatsächlich die Grundlagen gelegt, auf denen die Gegner Wölfflins alle kunstgeschichtlichen Grundbegriffe aufgebaut wissen wollen. Allein nicht Psychologismus ist an der Arbeit. Man sollte besser, und um Mißverständnisse zu meiden, Strichs Darlegungen nicht psychologisch nennen. Sondern geistige Gegensätze gewinnen den Rang von Urpolaritäten, aus denen die gegensätzlichen Züge künstlerischer Formung, wie Wölfflin sie feststellt, sich ableiten lassen.

Ich darf indes noch nicht die Arbeit Strichs an dieser Stelle ausschöpfen. Denn sie reicht schon hinüber in das Gebiet der Verknüpfung von Gestalt und Gehalt; ja Strich hat so viel vom Gehalt zu berichten, der eine bestimmte Gestalt bedingt, daß seiner besser zu gedenken ist, wo vom Gehalt ein letztes Wort zu sagen sein wird.

Ferner legt Strich die Polarität, die von Wölfflin an Renaissance und Barock erwiesen wird, an dem Gegensatz deutscher Klassik und deutscher Romantik dar. Gerade über diesen Gegensatz ist im Anschluß an Wölfflin manches vorgebracht worden, ehe Strichs Buch hervortrat. Da er nach der ganzen Haltung seines Buches diese neuere Forschung nicht nennt, muß hier der Boden gründlicher geprüft werden, auf dem Scheidungen, wie Strich sie versucht, heute vorgenommen werden können. Gerade an dieser Stelle war über Wölfflin hinauszugehen. Neben dem Unterschied der Zeiten drängte sich als wichtig der Unterschied volksmäßiger Veranlagung auf. Strich kümmert sich um diese Ergänzungen von Wölfflins Begriffen nicht. Sie wären indes auch für ihn von großer Bedeutung gewesen. Ich empfinde das wie eine Lücke in seiner Auseinandersetzung.

Deutsche Klassik mag von deutscher Romantik sich noch so weit entfernen, beide bleiben doch deutsche Kunst. Deutscher Klassizismus kann daher von dem Klassizismus anderer Länder sich an mehr als einer Stelle stärker unterscheiden als von deutscher Romantik. Diese Tatsache ist jetzt wirklich schon zu begrifflicher Begründung gediehen.

E. REMBRANDTS BAROCK NACH SIMMELS DEUTUNG.

Als oben von dem verfehlten Versuch zu berichten war, Wölfflins zwei Begriffsreihen mit Ribots Scheidung einer plastischen und einer schweifenden Phantasie zu verbinden, ergab sich, daß die Barockreihe Wölfflins unmöglich auf Veranlagung im Sinn schweifender Phantasie zurückzuführen ist. Der Impressionismus, dessen enge Verwandtschaft mit dem Barock, wie Wölfflins Kategorien es bestimmen, von Wölfflin ausdrücklich hervorgehoben wird, ist nichts weniger als Leistung schweifender unplastischer Phantasie.

Eher noch paßt das Wort schweifende Phantasie auf den Umkreis, der von Worringer der Gotik zugewiesen wird, also auch auf germanische Dichtung, wie Scherer sie faßt. Worringer aber hat längst seinen Begriff der Gotik mit dem Barock des 17. Jahrhunderts in Verbindung gebracht. Auch Strich verwertete zur Bestimmung der Gestaltungszüge der Barocklyrik des 17. Jahrhunderts ohne Bedenken Begriffe, die von Worringer stammen, neben den Begriffspaaren Wölfflins. Gewiß taugen manche Begriffe von Wölfflins Barockreihe auch für die Art des Barocks, die mit Worringers Gotik und mit Scherers germanischer Dichtweise verwandt ist. Allein Wölfflin zieht die Kreise weiter, wenn er von Barock spricht. Er denkt nicht bloß an ein Barock voll übermäßiger äußerer und innerer Spannung. Rauschsucht, die sich selbst betäuben will, ist nicht anzutreffen bei vielen der italienischen und spanischen Künstler, die von Wölfflin immer wieder als wichtigste Vertreter der Kennzeichen seiner Barockreihe genannt werden. Guido Reni und Velasquez, aber selbst Rembrandt oder Jan Vermeer wollen sich nicht recht in diese Stimmungslage einreihen lassen, die weit eher bei Bernini oder bei Rubens anzusetzen ist.

Es liegt nahe, daß Wölfflin, dem es vor allem um das Impressionistische des Barocks zu tun war, die Künstler mit kühnschweifender Phantasie und mit starker Neigung zu Übersteigerung der Gebärde nicht ausschließlich zu Zeugen für seine Barockbegriffe nutzen konnte, daß er vielleicht sogar die Vertreter einer geringeren Angespanntheit vorzog. Doch seine Merkmale des Barocks taugen für die einen wie für die anderen. Es ist geradezu der Vorzug von Wölfflins Begriffspaaren, daß sie nicht bloß das rauschhafte Barock dem antikisierend gedämpften Wesen der Renaissance gegenüberstellen. Dadurch behalten Wölfflins Grundbegriffe dauernden Wert auch für den, der innerhalb des Barocks eine stillere von einer lauteren, eine posenhaftere von einer schlichteren Kunst scheidet. Malerischer, tiefenhafter, offener in der Form, stärker bedacht auf Einheit und nur bedingte Klarheit sind die Vertreter der einen wie der anderen Richtung des Barocks, sind Impressionisten wie Expressionisten.

Georg Simmels Buch „Rembrandt, ein kunstphilosophischer Versuch" (Leipzig 1916) suchte zuerst an Rembrandts Schaffen Züge festzustellen, die mit dem Gotischen des Barocks nicht übereintreffen. Simmel meinte dennoch in Rembrandt einen Künstler von ausgeprägt germanischem Typus erkennen zu dürfen. Auf Simmels Beobachtungen stützte ich mich, als ich Anfang 1918 über die künstlerische Form der Romantik in Amsterdam zu sprechen hatte. Der Vortrag erschien im „Neophilologus" (4, 115ff.). Etwas gekürzt steht er in der Aufsatzsammlung „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit" (2. Aufl. S. 85ff.), mit der Überschrift „Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik". Weitergeführt sind die Aufstellungen des Aufsatzes in meinem Leipziger Vortrag von 1920, der in der Zeitschrift für Deutschkunde (35, 81ff.) und jetzt mit der Überschrift „Zwei Möglichkeiten deutscher Form" in der zweiten Auflage der Sammlung „Vom Geistesleben" (S. 114ff.) gedruckt ist. Ich fasse kurz zusammen.

Geht ein italienischer Arbeiter allein über Feld und singt er dabei ein Lied, so ist es, als wendete er sich an Zuhörer und als stünde er auf einem Podium. In gleicher Lage singt der Deutsche, gleichgültig wie es klingt, im vollen Wortsinn nur „für sich". Simmel deutet diese Beobachtung: Die Mittelmeervölker hätten immer den Zuschauer im Auge, nicht aber sei dies beim Deutschen der Fall. Simmel nennt solchen ideellen Zuschauer das ausschlaggebende Moment des klassischen Stils. Rembrandts Menschen hingegen dächten nie an den Zuschauer und deshalb auch nicht an sich selbst. Ein Mensch, der sich andern gegenüber darstellen will, gibt sich als Träger einer Leistung, als Vertreter einer Idee, eines irgendwie Allgemeineren.

So stellen in Platons Idealismus die Einzeldinge etwas Allgemeines dar, sie sind nicht einfach sie selbst. Daher komme der Hauch von Schauspielertum im Griechischen überhaupt und besonders in der Dialogform der Schriften Platons. Notwendigerweise gibt in klassischer Kunst der Mensch seine persönlichen Züge auf und wird zu einem Typus. Rembrandt dagegen legt alles auf Individualität an.

Auch das Verhältnis zum Leben ist anders in klassischer Kunst als bei Rembrandt. Im klassischen Porträt steigert sich das Leben zu einem Phänomen, das eine ideelle Eigenexistenz gewinnt. Sie wird nach den Bestimmungen der linearen, koloristischen, räumlichen Deutlichkeit vorgetragen. Das Phänomen wird aus dem Lebensprozeß abstrahiert, der es erzeugte. Phänomen verhält sich zu Lebensprozeß dann ähnlich wie abstrakte Begriffe zu Einzeldingen. Zwischen abstrakten Begriffen tun sich logische Beziehungen auf, die verschieden sind von den Beziehungen, durch die sich die ihnen zugrunde liegenden Einzeldinge in Wirklichkeit miteinander verknüpfen. Hier ruhen nach Simmel die Voraussetzungen klassischer Form. Rembrandts Form dagegen wird nicht bestimmt von ideellen Beziehungen, sondern das von innen treibende Leben ist in dem Augenblick erlauscht, in dem es in seine Oberfläche hineinwächst.

Für Klassik scheint das Leben bloß den Zweck zu haben, daß es die Form hervorbringe. Dann tritt es von der Form zurück und überläßt sie ihrem selbstseligen Spiel. Bei Rembrandt ist die Form nur der jeweilige Augenblick des Lebens. Individualität und Leben trennen Rembrandts Kunst von der Klassik. Die Form scheidet sich bei ihm nicht von der Seinstotalität. Es kommt nicht über einen gegebenen Stoff, der mehr oder minder willig ist, die Form, sondern die Form erwächst bei Rembrandt in unmittelbarer Einheit mit Leben und Individualität.

In den Zügen, die Simmel an Rembrandt beobachtet, möchte er etwas ausgesprochen Germanisches erkennen. In dieser germanischen Art, die auf Individualität und Leben ausgeht, erblickt Simmel die Ursache der Erscheinung, daß germanische Art und Kunst für andere etwas Unförmiges und Stilloses habe. Stil sei ja etwas formal Allgemeines, das der realen Einzelheit das Gesetz ihrer Erscheinung auferlege. Daher sei germanisches Wesen dem Außenstehenden wenig begreiflich. Nur allgemeine Formen des Tuns und Bildens erleichtern das Eindringen in die Gebilde, während der rembrandtisch-germanische Individualitätssinn eine allgemeingültige Form ablehnt. Dem germanischen Geiste fehlen die allgemeinen Formen, die wie eine Brücke zur einzelnen Realität hinführen. Das Germanische ist darum einsam und schwerzugängig, es kann wie Ungeschicklichkeit und Formlosigkeit erscheinen. Simmel führt auf diese Beschaffenheit des germanischen Geistes die Tatsache zurück, daß Rembrandt und Shakespeare auf klassizistische Zeiten wie Barbaren wirken.

Was diese ganze Darlegung bedeutet und wie sie gemeint ist, war am Eingang (S. 27 f.) schon zu sagen. Simmel will in ihr über die Erkenntnis der Entstehung des Kunstwerks und der Bedingungen, aus denen es erwachsen ist, hinausschreiten, dann aber auch über das Betrachten der Gestalt des Kunstwerks und der Mittel, durch die diese Gestalt zu ihren Wirkungen gelangt. Er geht weiter zu der Betrachtung, die er selbst die philosophische nennt. Sie will das Ganze des Kunstwerks, als Dasein und Erlebnis, in die Weite der seelischen Bewegtheit, in die Höhe der Begrifflichkeit, in die Tiefe der weltgeschichtlichen Gegensätze einstellen. So sagt Simmel selbst; er nennt zugleich die Gefahren, die solchem Unternehmen drohen. Doch mit Simmel bezeichne auch ich diesen dritten Weg als die letzte und höchste Aufgabe der Kunsterforschung. Fortan soll auch meine Darlegung ein paar Schritte auf diesem Wege versuchen.

Es muß hervorgehoben werden, daß Simmels dritter Weg nicht psychologisch erklären will, noch viel weniger als Scherers oder Worringers Versuche, germanische künstlerische Ge-

stalt aus Zügen der Seele des Germanen abzuleiten. Sondern Simmel möchte das Wesen germanischer Kunst durch Vergleich ihrer Ausdrucksart mit der Ausdrucksweise von Nichtgermanen, zunächst von Anwohnern des Mittelmeers erkennen. Tatsächlich bleibt er der Erfassung von künstlerischer Gestalt und der Ergründung von deren Wirkungen immer noch sehr nahe. Von Simmel zu Wölfflin reicht keine sehr weite Strecke. Doch Simmel gibt die Absicht auf, Entwicklungsgesetze der Kunst aufzudecken. Er erstrebt bloß rechtes Erfassen des Wesens der Erscheinungen. Durch Vergleich mit Benachbartem möchte er über bloßes Erfühlen dieses Wesens und der Wesensgegensätze von Verwandtem zu begrifflichem Ausdruck gelangen.

Gleiches erstrebe ich. Nicht möchte ich mich hinter den Schutzwall eines neusten Modeworts der Ästhetik zurückziehen. Von allen Seiten ertönt angesichts von Kunstwerken jetzt das Wort „Phänomenologie", das von Edmund Husserl und Max Scheler den Philosophen in neuer Bedeutung geschenkt worden war. Leider haben Husserl und Scheler so gut wie gar nicht gezeigt, auf welche Weise Kunst phänomenologisch zu betrachten ist. Die Folge blieb nicht aus, daß unter phänomenologischer Flagge sehr viele Auffassungen fahren. Ja ernste Gefahr droht aller Wissenschaft dank der Sorglosigkeit, mit der heute sogenannte „Phänomenologie" getrieben wird. Was wird nicht alles unter dem Wort „Wesensschau" angeboten.

Daß ich mich mit Husserl vielfach berühre, glaube ich deutlich genug gezeigt zu haben. Das Wesen der künstlerischen Erscheinungen will ich ergründen. Ich suche für meine Ergebnisse wissenschaftlichen, d. h. begrifflichen Ausdruck. Wieweit auch dabei Wesensschau im Sinn einer Erfassung besteht, die über allen begrifflichen Ausdruck hinausgeht, war hier immer wieder zu sagen. Dabei sei gern zugegeben, daß die Sprache Mittel besitzt, noch dem Bloßerlebbaren des Wesens eines Kunstwerks Ausdruck zu geben, dieses Wesen nachfühlbar zu machen, ja nachfühlbarer als irgendeins der drei Mittel, die hier nach Simmel festgestellt worden sind. Allein dann setzt sich Anschauung abermals in Anschauung, Erlebnis in ein neues Erlebnis um. Das ist Leistung der Kunst und nicht der Wissenschaft, ist so wenig lehrbar wie Kunst, ist der Begabung des einzelnen anheimgegeben und fällt aus dem Rahmen wissenschaftlicher Begrifflichkeit heraus.

Entscheidend wichtig ist und bleibt mir, daß das Wesen eines Kunstwerks bloß dann mit einiger Richtigkeit bestimmt, ja auch erlebt wird, wenn der Beschauer „sehen" gelernt hat. So sehr ich mich Simmel verpflichtet fühle, bekennen muß ich doch, daß Wölfflin besser sieht als Simmel. Setze ich im folgenden fort, was von Simmel begonnen worden ist, so möchte ich zugleich den Anspruch erheben, daß ich mich um rechtes „Sehen" nach Kräften mühe.

Vertreter der Kunstgeschichte wenden gegen Simmel ein, daß Rembrandts Menschen mitunter doch den Zuschauer im Auge haben. Etwas Posenhaftes verbleibe zuweilen auch in ihrer Haltung. Gilt gleiches nicht noch stärker von Shakespeare? Gerade dem Barockzeitalter ist etwas von Pose, von Schauspielertum eingeboren. Hätten zwei Abspiegler des Lebens wie Rembrandt und Shakespeare den Menschen ihres Zeitalters diesen Zug gänzlich nehmen sollen, sobald sie die Menschen ihrer Zeit im Bildnis festhielten wie Rembrandt, oder wie Shakespeare sie zu Modellen ihrer tragischen Gestalten machten? Dagegen ist fühlbare Formung, die das Leben nach ein für allemal geltenden überindividuellen Gesetzen zurechtbiegt, sicherlich für andere Vertreter der Barockkunst selbstverständlicher als für Rembrandt oder für Shakespeare.

Fraglich mag es vorläufig bleiben, ob die Art künstlerischer Gestaltung, die angesichts von Rembrandt, aber auch von Shakespeare durch Simmel bestimmt wird, nicht an anderen Künstlern noch unbestreitbarer zu erweisen ist. Ganz gewiß indes nennt Simmel etwas anderes

germanisch als Worringer. Gotik in Worringers Auffassung steht dem Leben viel ferner, vergewaltigt das Leben, überschreit es. Die Kunst, die an Rembrandt von Simmel gezeigt wird, ist gedämpfter. Wenn wirklich Barock mit Worringers Gotik sich enge berührt, so ist hier ein anderes Barock gemeint. Weit eher läßt sich das Barock Rembrandts nach Simmels Auffassung mit den Barockkategorien Wölfflins verknüpfen. Denn Wölfflin — das war schon zu sagen — schiebt das rauschhafte, äußerlich und innerlich überspannte Barock einigermaßen in den Hintergrund. Der Impressionismus neuerer Zeit, den doch Wölfflin ausdrücklich zum Träger der Grundbegriffe seiner Barockreihe macht, paßt vorzüglich zu dem Typus germanischer Kunst, der von Simmel beschrieben wird. Er will ja dem Leben nahebleiben, es nicht einer überindividuellen Formung unterwerfen, will vor allem das Persönlichste zu ungebrochenem Ausdruck gelangen lassen.

Wenn indes das Germanische Worringers so weit abrückt von dem Germanischen Simmels, so braucht nicht behauptet zu werden, daß hier zwei unvereinbare Ansichten vorliegen, daß das Germanische nur so sein kann, wie Worringer es umschreibt, oder so, wie Simmel es deutet. Sondern wahrscheinlich gibt es im Germanischen zwei mehr oder minder gegensätzliche Typen, gibt es neben dem rauschhaften, über allen Ausdruck des Lebens hinausdringenden Germanischen auch eines, das dem Leben nahebleiben, das vor allem nichts von Pose wissen will. Worringer wie Simmel darf behaupten, daß Germanen sich in seiner Beschreibung des Germanischen wiederfinden. Für Worringer zeugt ein so gewichtiger Gewährsmann wie Wilhelm Scherer. Der Verzicht auf allgemeingültige Form nicht bloß in der Kunst, auch im Leben ist anderseits dem Deutschen in den jüngsten Jahren, die seinen Unterschied von anderen Völkern zum Lieblingsgegenstand öffentlicher Auseinandersetzung machten und dem Deutschen einen nicht immer schmeichelhaften Spiegel vorhielten, mehr und mehr jedem als ein entscheidender Zug deutschen Wesens aufgegangen. Mithin ist auch Simmel beträchtlicher Zustimmung gewiß.

Dem klassischen Typus, wie er von Wölfflin durch die Grundbegriffe der Renaissancereihe festgelegt ist, träten mithin zwei andere Typen entgegen. Sie unterscheiden sich von ihm durch den Verzicht auf streng ebenmäßige Haltung. Sie sind beide atektonisch, tiefenhaft, nur relativ klar, sie vereinheitlichen wohl auch beide, wo die Renaissance eine Reihe gleichwertiger Vielheiten bringt. Auch das malerisch Nichtlineare mag ihnen näherliegen. Allein an einer Stelle ist der eine der beiden Typen mit dem Typus der Renaissance verwandter als der andere. Er dämpft wie die Renaissance, er verzichtet auf die lauten Kraftgebärden, er scheut jede Überspannung des Lebens. Freilich steht er dem Leben näher als die Renaissance. Sie legt dem Leben vorbestimmte Formen auf. Diese vorbestimmten Formen sind an ihr sogar noch viel bemerklicher als an dem anderen der beiden Typen, die den Weg der Renaissance meiden. Beweglicher, minder auf feste und dauernde Haltung bedacht als die Renaissance sind die beiden anderen Typen. Allein etwas wie ein überindividueller Zug, ein allgemeingültiges Schema ist noch in dem einen, dem nichtgedämpften der beiden Typen zu verspüren. Gerade indem er sich kühn über das Leben hinausschwingt, gewinnt er eine Pose, die dem anderen Typus widerstrebt.

Als germanischen Typus nach Worringer und als germanischen Typus nach Simmel könnte man die beiden Nichtrenaissancetypen scheiden. Ich möchte mich indes schlichter fassen. Angesichts der schweren Aufgabe, die sich stellt, wenn das Wesen des Germanischen bestimmt werden soll, beschränke ich mich lieber auf ein engeres Gebiet. Auch Worringer deutet ja an, wieviel Germanisches in Völkern sich findet, die wir heute eher als Nichtgermanen fassen möchten und die sicherlich die germanischen Züge, wie Simmel sie bestimmt, nicht oder kaum

an sich tragen. Sonst könnte Worringer ja das Wort Gotik nicht so nutzen, wie er es tut. Das Deutsche ist trotz aller Vielgestaltigkeit doch ein einfacherer und leichter erfaßbarer, also auch ein zuverlässigerer Gegenstand für die Untersuchung, die hier durchzuführen ist, als das Germanische. Indem ich mich auf den Deutschen einschränke, entfallen auch die Einwände, die gegen Simmel und gegen dessen Deutung von Rembrandt, aber auch von Shakespeare erhoben werden können. Ich setze fort, was ich in dem Amsterdamer Vortrag begonnen hatte. Ich scheide nicht zwei Typen germanischen, sondern deutschen künstlerischen Gestaltens. Ob diese Typen auch außerhalb deutscher Erde anzutreffen sind, überlasse ich anderen zu entscheiden. Ich erörtere darum auch nicht die Frage, ob die sogenannten elegischen Motive der angelsächsischen Dichtung (vgl. G. Ehrismann, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 1909 35, 230ff. und Ernst Sieper, Die altenglische Elegie, Straßburg 1915) für meine Fragestellung in Betracht kommen. Keinesfalls aber kann ich den Einwand anerkennen, daß ich mit dieser Scheidung zweier deutschen Typen bloß die üblichen zwei Typen des Klassischen und Modernen, des Antiken und Gotischen, des Renaissancemäßigen und des Barocks übernehme. Vielmehr will ich zwei Typen nachweisen, die neben dem Klassischen, Antiken, „Lateinischen", neben Renaissance und wie alle die Ausdrücke für diese eine Richtung lauten, als ein gegensätzliches Paar bestehen. Nicht zwei, sondern im ganzen drei Typen stelle ich fest.

XIII. DEUTSCHE GOTIK UND DEUTSCHE ORGANISCHE FORM.

Zwei Möglichkeiten deutschen Gestaltens sind nachzuweisen, die einander polar gegenüberstehen. Auf der einen Seite ein Pol, der dem Gotischen Worringers entspricht, auf der anderen ein Pol, der durch Simmel an Rembrandt aufgezeigt wird. Ich gehe vom deutschen Klassizismus aus.

Wie Rembrandt nach Simmel das Persönliche nicht einem Allgemeinen aufopfert, verfechten kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts Hamann und Herder das Recht des Persönlichen. Hamann ist überhaupt ein entscheidender Beleg für den deutschen Individualismus, der alle allgemeinen Formen in Leben und in Kunst ablehnt und dadurch schwerzugängig wirkt. Wenn dann der junge Goethe den Begriff einer „inneren Form" (s. oben S. 157f.) gegen alle äußere allgemeingültige Gestaltungsweise ausspielt, denkt er an ein künstlerisches Schaffen, das — wie Simmel es von Rembrandt meint — alles von innen treibende Leben in dem Augenblick packt, wenn es in seine Oberfläche hineinwächst. Ganz wie einst Plotin (s. oben S. 149f.) wendet sich Goethe ab von vorbestimmten Maßen eines Kunstwerks. Ist für Plotin etwas Innerliches, das „endon eidos", die wichtigste Voraussetzung des Schönen, so sucht Goethe nach den Bedingungen, die sich der äußeren künstlerischen Gestalt eines Kunstwerks vermöge der Beschaffenheit seines Inhalts ergeben. Der Weg war damit eröffnet zu einer Ästhetik, die das Gesetz des Kunstwerks und seiner Gestalt aus dessen persönlichem Gehalt ableiten wollte. Das Stück Leben, das in dem Kunstwerk zum Ausdruck gelangen soll, gewinnt von solchem Standpunkt eine persönliche, einmalige Gestalt, die nur diesem Stück Leben entspricht, auf einen anderen Inhalt nicht angewendet werden könnte. Von diesem Ausgangspunkt schritt Goethe mit Herder weiter zu einer Ästhetik, die im Begriff des Organismus das rechte Wort für solchen Formwillen zu finden meinte. So wie ein Baum nur dann gedeiht, wenn er sich nicht eine ihm fremde Gestalt aufdrängen läßt, sondern sich frei im Sinn des ihm eingeborenen Gesetzes entwickelt, so soll auch das Kunstwerk nicht allgemeingültigen, überindividuellen Formen sich anpassen, sondern die Gestalt verwirklichen, die seinem Wesen entspricht, seinem Inhalt und seinem Gehalt.

Schon in der Schrift „Von deutscher Baukunst" (Jub.-Ausg. 33, 3) vergleicht Goethe einen künstlerischen Gedanken den „Bäumen Gottes", die „ganz groß und bis auf den kleinsten Teil notwendig schön" sind. Diese Schrift ist der Grundstein organischer Ästhetik (vgl. oben S. 159). Als dann Schiller in der ersten Hälfte des Jahres 1793 in Briefen an Körner sein System der Ästhetik zu entwickeln und zu begründen suchte, setzte er am 23. Februar über einen Abschnitt seiner Darlegung den Satz „Freiheit der Erscheinung ist eins mit der Schönheit". Der Satz kehrt in einer Anmerkung des 23. Briefs über die ästhetische Erziehung des Menschen wieder. Der Brief an Körner verrät, daß Schiller mit dieser Formel den Sinn von Goethes und Herders organischer Ästhetik auszuschöpfen meinte.

Schiller spricht von innerer Notwendigkeit der Form. Die Form müsse im eigentlichsten Sinne zugleich selbstbestimmend und selbstbestimmt sein. Sie müsse mit dem inneren Wesen rein zusammenstimmen, eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich gegeben und befolgt sei. Als Beleg erscheint ein Baum, der vom Gärtner in Kreisform zugeschnitten wird. Was die Natur des Kreises fordert, widerstreitet der Natur

des Baums. Weil wir nicht umhin können, dem Baum seine eigene Natur, seine Persönlichkeit zuzugestehen, so verdrießt uns diese Gewalttätigkeit; es gefällt uns, wenn der Baum die ihm aufgedrungene „Technik" aus innerer Freiheit vernichtet. Die „Technik" ist überall ein Fremdes, wo sie nicht aus dem Dinge selbst entsteht, nicht mit der ganzen Existenz des Dinges eins ist, nicht von innen heraus, sondern von außen hinein kommt, nicht dem Dinge notwendig und angeboren, sondern ihm gegeben und also zufällig ist.

Die Verwandtschaft mit Plotin ist bei Schiller immer noch stark fühlbar. Plotin verwirft die allgemeinen überindividuellen Maße und setzt an deren Stelle das „endon eidos". Wenn indes das „endon eidos" durch wohlbemessene Gestalt ausgedrückt werden kann, so läßt er die Maßbestimmungen gelten.

Plotin und die Renaissancekunst, wie Wölfflin sie deutet, sind polare Gegensätze. Wölfflins Grundbegriffe der Renaissance zielen auf strenge Durchführung von Maßen, die dem Leben ein ihm fremdes Ebenmaß, eine ihm fremde Tektonik geben. Plotin, Goethe, Herder und Schiller lassen solche strenge Bemessung nur zu, wenn sie dem inneren Wesen eines Gegenstandes entspricht. Immerhin ergibt sich hier auch für die organischen Ästhetiker des deutschen Klassizismus die Möglichkeit, von Kunstwerken, die schlechthin nur einmaliger Ausdruck eines persönlichen Gehalts sind, fortzuschreiten zu Kunstwerken, die sich überindividuellen Maßen fügen. Es ist der Weg, der tatsächlich von Goethe und Schiller beschritten worden ist. Goethe und mit ihm Schiller meinten, der organischen Gesetzlichkeit des Kunstwerks immer noch ihr volles Recht zu wahren, wenn sie sich den Formen der Antike anschlossen. Denn sie erblickten in diesen antiken Gestaltungen Werke, die nur einem Innerlichen den entsprechendsten Ausdruck leihen. Goethe und Schiller übersahen das, was bei Simmel der Hauch von Schauspielertum des Griechen heißt. Goethe erklärte immer wieder und meinte diese Überzeugung mit Recht in Italien gewonnen zu haben, daß antike bildende Kunst nur das innere Gesetz eines Gegenstandes zu notwendigem Ausdruck gelangen lasse. Er nahm die Antike organischer als sie ist.

Goethe und die um ihn deuteten deutschen Formwillen in die Antike hinein. Sie taten es nicht als erste. Winckelmann wies ihnen den Weg. Ihm blickten aus den Kunstwerken der Antike, auch aus deren Dichtungen, edle Einfalt und stille Größe entgegen. Er meinte diese Züge noch anzutreffen, wo, wie in der Laokoongruppe, die Antike selbst zu der übermächtigen Bewegtheit des Barocks übergegangen war, wo sie sich zu überschreien begann.

Das 19. Jahrhundert bekämpfte Winckelmanns Deutung überhaupt. Ob er auch nur in beschränktem Maße recht hat oder nicht, ist indes gleichgültig neben der Tatsache, daß er sein eigenes deutsches Lebensgefühl und seinen deutschen Formwillen in der Antike wiederfand und Lebensgefühl wie Formwillen mit der Wendung von der edeln Einfalt und stillen Größe aussprach. Lessing stimmte ihm zu. Am unbedingtesten führte Goethe das Wort Winckelmanns in seinem Schaffen wie in seiner künstlerischen Selbstbesinnung durch. Lessing und Goethe machten edle Einfalt und stille Größe zum entscheidenden Merkmal des deutschen Klassizismus.

Winckelmann kehrte sich mit seiner Deutung der Antike gegen die Barockkunst, die er in Dresden noch in fast voller Kraft vorfand. Das war ein wichtiger Schritt hinaus über Plotin. Denn von Plotin aus wäre Barockkunst vielleicht noch eher zu rechtfertigen als die klassische Kunst der Antike. Von dem Willen zu gedämpftem Ausdruck edler Einfalt und stiller Größe spricht Plotin nicht. Anderseits bleibt Winckelmann wie seine Nachfolger aus dem Bereich des deutschen Klassizismus dem Grundsatz Plotins getreu, daß wahre Kunst einem Innerlichen den einmaligen persönlichen Ausdruck gebe. Vielleicht haben sich Goethe und Herder nur noch unbedingter als Winckelmann zu dieser Plotinschen Überzeugung durchgerungen. Winckelmann meinte zuweilen auch mit bloßer Maßästhetik arbeiten zu können.

Mit klassischer Schärfe und Klarheit bezeichnet Friedrich Creuzer in seiner Ausgabe von Plotins „Liber de pulcritudine" (Heidelberg 1814 S. 147 Anm. 2) diesen Widerspruch in Winckelmanns ästhetischen Überzeugungen.

Das Wichtigste indes bleibt, daß dank Winckelmann der gesteigerten Gebärde des Barocks der Boden entzogen worden ist. Für germanische Gotik war nach Winckelmann nur noch wenig Raum übrig im deutschen Klassizismus. Freilich hatte auch der französische Klassizismus nicht lange vorher sich abgewendet von der machtvolleren inneren und äußeren Spannung, die noch in Corneilles Werken waltet. Unter Boileaus Führung hatte man eine stillere Haltung gesucht. La Fontaine und Molière, aber auch Racine vertraten diese neue Richtung. Sie verzichteten auf das, was bei Boileau „le clinquant du Tasse" heißt. Noch mehr kam die Verbürgerlichung, die von England ausging, einer schlichteren Ausdrucksweise entgegen. Zopfstil und Rokoko entsprachen trotz allen ihren Gegensätzen dieser beruhigteren Art, diesem Verzicht auf überstarke Erregungen.

Ein deutlicher Unterschied bleibt indes bestehen zwischen dem Stil der Richtung Boileaus und der künstlerischen Gestaltungsweise, ja dem bloßen Wortausdruck der Deutschen, auch soweit sie unter Winckelmanns Führung dem Grundsatz edler Einfalt und stiller Größe huldigten. Der Franzose, der Romane überhaupt verharrt, noch wenn er auf die heroische Gebärde verzichtet, also vom Barock sich abwendet, bei einer gedrängten Knappheit des Ausdrucks, die so gut wie nie durch die lockere Wortgebung des Deutschen erreicht wird. In wenige Worte zusammengedrängt ist, was in deutscher Sprache breiter gesagt wird. Sicherlich hat in den jüngsten Jahrhunderten auch der Deutsche gelernt, als Übersetzer die gedrängte Fülle eines romanischen, lateinischen, griechischen Verses durch nur einen einzigen deutschen Vers wiederzugeben. Allein schon ein Blick in Georg Büchmanns „Geflügelte Worte" zeigt, daß Deutsche ungemein selten die Kürze französischen Ausdrucks in Wendungen erreichen, die befähigt sind, von Mund zu Mund zu gehen. Die spitze Antithese eines „Après nous le déluge!" oder eines „C'est le commencement de la fin", „C'est plus qu'un crime, c'est une faute", „J'y suis, j'y reste", „Le congrès ne marche pas; il danse", „Le style, c'est l'homme", „On ne prête qu'aux riches" und zahlloser ähnlicher Wendungen ist im Deutschen kaum anzutreffen, es sei denn in Verdeutschungen wie „Volkes Stimme, Gottes Stimme". Schiller („Vielen gefallen ist schlimm") und Bismarck („Er lügt wie telegraphiert") zählen zu den wenigen Deutschen, die den Wettbewerb auf diesem Feld mit dem romanischen Ausland aufnehmen können.

Dem „lateinischen" Menschen, schon dem Römer, gewährt seine Sprache unvergleichliche Vorteile knappen und zugespitzten Ausdrucks. Als im Weltkrieg den Soldaten Österreich-Ungarns vorgedruckte Postkarten zur Versendung in die Heimat zur Verfügung gestellt wurden, die in allen Sprachen der habsburgischen Monarchie bloß die Mitteilung enthielten, daß der Absender gesund sei und sich wohl fühle, erreichte kein anderes Idiom die schlanke Kürze des italienischen „Sono sano, sto bene". Es ist bedingt durch dieselben Eigenheiten „lateinischer" Sprachen, die es Boileau ermöglichten, in seinem Lehrgedicht „L'art poétique" mit ganz wenigen Versen eine erschöpfende Begriffsbestimmung der Gestalt französischer klassischer Tragödie zu bieten. Seinem Vorbild Horaz und dessen Briefe an die Pisonen konnte Boileau etwas sprachlich Ebenbürtiges entgegenstellen.

Näher als der Deutsche steht der Engländer diesem Wesenszug des Romanen. Minder ist er fühlbar, wo englische Dichtung und unter ihrer Führung auch französische die lässigeren bürgerlichen Bräuche annimmt.

Es könnte scheinen, als habe auch Winckelmann und mit ihm der deutsche Klassizismus bloß dem Zug ins unfeierlich Bürgerliche nachgegeben. Ließe sich indes wirklich der deutsche Hochklassizismus, wo er wie in „Iphigenie" oder in „Hermann und Dorothea" edle Einfalt und stille Größe erzielen will, nur als Ergebnis einer bürgerlich und einfach gewordenen Welt fassen? Gerade indem Winckelmann der klassischen Antike deutsche Vorliebe für das Große zumutet, das zugleich schlicht ist, war er zum Wegbereiter geworden für eine Kunst, die mit der Antike in Berührung bleiben konnte, ohne, wie das Barock, einen übersteigerten Ausdruck zu gewinnen.

Tatsächlich kehrte Winckelmann nur zu einer Haltung zurück, die längst in deutscher Kunst bestand, und zwar neben dem Gotischen, das ja gewiß dem Deutschen nie fremd war und das den Deutschen mit dem Germanischen verband. Auch auf der Höhe der deutschen Dichtung des Mittelalters besteht neben der schlichteren Kunstübung barocke Übersteigerung. Wolfram von Eschenbach geht bis zum Grotesken. Ihn befehdete wegen solcher Neigung zum Barock Gottfried von Straßburg. Er spielte gegen Wolfram die stillere und schlichtere Kunst Hartmanns von Aue aus.

An Hartmanns Dichtungen läßt sich sein Formwille genau bestimmen, soweit ihre ausländischen Vorlagen zugänglich sind. Was er wegläßt, entscheidet. Er streicht alles Laute und Grelle. Richard Heinzel erwies das vor langer Zeit in einem Aufsatz, der jetzt in seinen „Kleinen Schriften" (Heidelberg 1907 S. 112ff.) enthalten ist. Nur in der Vorlage darf Calogreant sagen, er ließe sich eher einen Zahn ausreißen, als daß er sein Abenteuer erzählte. Nur die Vorlage vergleicht ein gefahrdrohendes Falltor mit einer Rattenfalle. Hartmanns „Iwein" verschweigt auch, daß König Artus freundschaftlich Laudine „parmi les flans", sie ihn „a plain braz" umarmt, daß Iwein im Kampf einem Riesen ein Stück von der Wange abschlägt, so groß wie eine Karbonade; er duldet nicht die ausführliche Schilderung eines jämmerlichen Aufzugs von Damen. Ebenso mildert Hartmanns „Erec" die drastische Abzeichnung von Enites Kleidung oder macht aus der lebendigen Darstellung einer Brautnacht etwas ganz Allgemeines, gestattet nicht, daß Enite ihre Torheit mit den Worten anklagt, so lange wälze sich die Ziege herum, bis sie schlecht liegt.

Wolfram, der bewußte Formzerbrecher, scheut solche derbe Züge nicht. Er liebt das Drastische. Daß er überdies andere Züge des Barocks weist, erhärten schon Gottfrieds Einwände. Klarheit der Gedankenentwicklung erreicht er nicht. Drum ist er für Gottfried ein „vindære wilder mære, der mære wildenære". Hartmanns Worte sind dagegen für Gottfried „lûter und reine", „ebene und sleht". Sogar Winckelmanns „schlicht" ist also da schon gebraucht zur Charakteristik des dämpfenden Typus.

Gottfried nennt noch andere Vertreter der Richtung Hartmanns. Es ist unbestreitbar, daß er auch Walther von der Vogelweide wie einen Stilgegensatz zu Wolfram empfand. Sonst hätte er ihn minder gepriesen.

Ich verzichte hier darauf, die beiden Typen des Deutschen noch in anderer älterer Dichtung durch die Jahrhunderte zu verfolgen, etwa an dem kampffrohen Grobianismus des 16. Jahrhunderts oder an Fischarts Grotesken und an deren Gegenpol Hans Sachs. Auch die Parallelen, die sich in deutscher bildender Kunst ergeben, seien an dieser Stelle nicht angeführt. Hätte Oskar Hagen in seiner wertvollen Arbeit „Deutsches Sehen" (München 1920) meine Scheidung der beiden deutschen Typen benutzt, er wäre zu noch schärferer Fassung seiner Ergebnisse gelangt. Hagen bietet mir übrigens in sauberer Darlegung einen wichtigen Beleg für den nichtgotischen deutschen Typus. Er hilft mir, eine Lieblingsneigung dieses Typus genauer zu bestimmen, die mir seit langem aufgegangen war.

In der Wiener Gemäldesammlung befindet sich Dürers „Marter der zehntausend Christen". Wölfflin nennt (Die Kunst Albrecht Dürers, 3. Aufl. S. 156 München 1919) das Werk ein deutsches Bild, weil es statt des Einen das Viele, das Allzuviele bringe. Dürer strebt hier der Figurenisolierung der Renaissance zu. Aber er führt so viele Gestalten vor, daß eine vielköpfige Menge entsteht, in der jede Figur für sich plastisch interessant gemacht und genau durchgebildet ist und doch nicht für sich gesehen werden kann. Bilder dieser Art habe Michelangelo gemeint mit dem Urteilsspruch: die Deutschen stellten auf ihren Bildern viel zu viel dar, einen Haufen von Gestalten, wo eine allein genügte, ein Bild zu füllen.

Auch italienisches Barock schritt fort zu Unmengen von Gestalten auf einem einzigen Bilde. Aber es verzichtete auf genaue Durchbildung jeder einzelnen Gestalt. Es gab gut barockmäßig einer einzigen oder einigen wenigen den Hauptakzent. Dürer arbeitete hier mit der fast gleichstarken Akzentuierung einer Anzahl von Menschen, ging also auf die Vielheit der Renaissance aus, brachte indes so viele Gestalten wie sonst nur das Barock, das solche Mengen zu einer Einheit zusammenschmelzen ließ. Dürer verlangt für jede Gestalt die sorgsame Betrachtung, die den Umrissen prüfend folgt und der nur das Renaissancebild gewachsen ist. Etwas, das rauschhaft wirken kann auf Barockgemälden, wurde im Sinne der sorgsamen linearen Technik gearbeitet. Wölfflin empfindet das wie einen übermäßigen Anspruch an unser Auffassungsvermögen.

Hagen kennt diese deutsche Neigung zu breitem Verweilen bei Nebenerscheinungen sehr wohl, dieses Überladen, das den Nichtdeutschen wie Maßlosigkeit vorkommt. Er findet es besonders auf Dürers Kupferstichen. „Die Marter der zehntausend Christen" nennt er nicht.

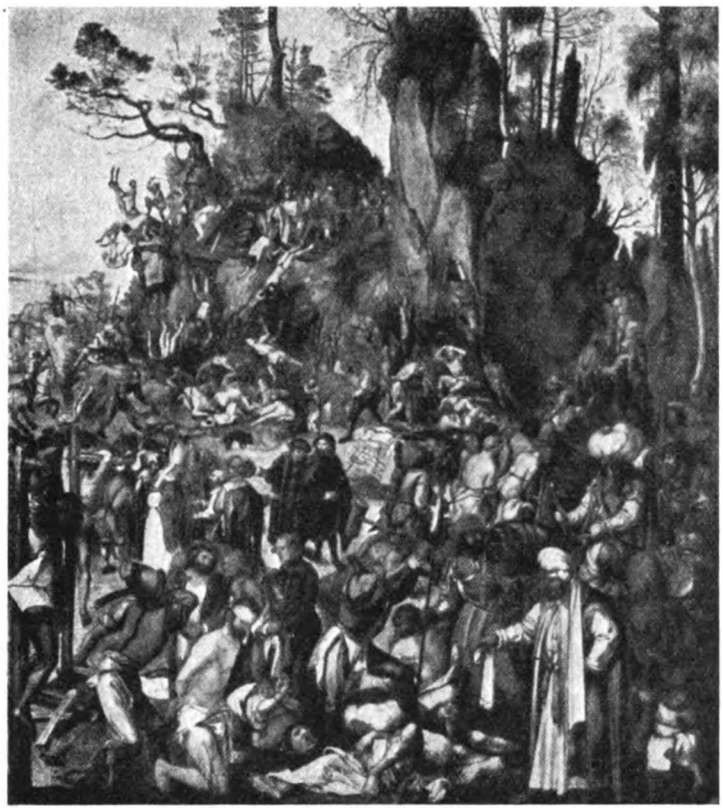


Abb. 19. Dürer, Die Marter der zehntausend Christen. Wien, Staatsgalerie.

Hagen geht (S. 79) von einem Wort Dürers aus. In der Natur stecke die Schönheit. „Wer sie heraus kann reißen, der hat sie." Leonardo hingegen rede vom Erfinden der Landschaft; ehe man sie erfinde, müsse man das rechte Maß ihrer Gliedmaßen genau wissen.

Leonardo steht fest auf dem Standpunkt einer Ästhetik, die mit überindividuellen Maßen arbeitet. Es ist der Standpunkt der Renaissance. Dürers Absicht entspricht dem Verhalten Rembrandts, wie Simmel es nimmt. Dem Leben will Dürer nahebleiben. Aber der Ausdruck „herausreißen" deutet auf heftigere Bewegtheit, als sie mit Simmel einer Kunst zukäme, die das Leben faßt, wie es an die Oberfläche tritt. Wirklich sagt Hagen, nicht Richtigkeit im physikalischen Sinne sei gemeint, noch weniger Ebenmaß · und Wohlklang „lateinischer" Schönheit, sondern Einseitigkeit, Heftigkeit, Spontaneität, Maßlosigkeit. Allein es laufe nicht auf virtuoses Zusammenstreichen hinaus. Vielmehr wird um des Charakteristischen willen bei Kleinigkeiten der Erscheinungen auch breit verweilt. So ergebe sich bald ein abkürzendes, bald ein verweilendes Herausreißen. Deutlich kennzeichnen sich in diesen Worten Hagens meine beiden deutschen Typen. Wirklich sind beide Möglichkeiten bei Dürer festzustellen. Man sagt ihm seit langem nach, daß er den Typus des sogenannten zornigen Porträts geschaffen hat. Er lieh Gesichtern geistige und seelische Spannung, stellte sie dar im Augenblick der Erregung. Die Brauen sind gerunzelt, die Augen rollen. Das Letzte aus ihnen herauszuholen, trieb er sie zum Pathos hinauf. Hagen berichtet auch über diese Seite von Dürers Kunst. Doch er bringt ebenso Wichtiges über den Dürer, der an dem entgegengesetzten Pol steht, der echtdeutsch, ohne zum Pathos emporzusteigen, beim Kleinwerk und Zierat verweilt und nicht davon loskann. Mit aller Vorsicht holt Hagen das Schlagwort „deutsche Gründlichkeit" zur Bezeichnung und zur Erklärung heran, wohlbewußt, daß es vielen abgenutzt erscheint.

Dürers Kupferstiche weisen nach Hagen auf diesen anderen Pol hin. Den Sinn ihrer mühevoll fürsorglichen Kleinarbeit erblickt Hagen in der Verklärung des mikroskopischen Wunders des Daseins mit Hilfe einer Sprache, die auf der Sonderschönheit kleinster Zierlinien beruht, ohne dem monumentalisierenden Überschwang der Holzschnittlinie etwas abtreten zu müssen. Unser entwöhntes Auge brauche die Lupe, um den Mechanismus eines solchen Feinwerks recht zu lesen, aber dann erlebe es auch Mitfreuden und Mitleiden eines Naturgefühls, für das es auf der Welt nur Wunder und Zeichen Gottes gegeben habe. Eine Baumrinde ist aus ungezählten Linien gleichsam gewebt, aus Linien, die zugleich das Muster der Maserung, die Ornamente der Astknoten und den Atlasschimmer der dünnen Oberhaut berücksichtigen. Das Blatt am Zweige, das weiche Fell eines Hasen oder einer Katze, das Gefieder eines Vogels ist mit deutschen Sinnen anschaulich durchgefühlt.

Als sprechendster Beleg für dies andächtige Verweilen bei Nebendingen wird von Hagen das „Große Glück" Dürers angeführt. Schon das Mißverhältnis der beiden Bildteile sei für italienisches Formgefühl unfaßlich: die Landschaft unten, darüber in unerklärbarer Sphäre die Frau auf der Kugel. Am Unerhörtesten

sei der Riemen in der Hand des Weibes, ein echtes Stück deutschen Sichverbeißens in ein Detail. Bis in die letzte Verschlingung und Verknüpfung wird dem Geflecht nachgegangen.

Soweit ist mir Hagen ein wichtiger Zeuge für deutsche Neigung, auf Kosten des ganzen Kunstwerks sich liebevoll ins Einzelne zu versenken. Nicht aber kann ich ihm folgen, wenn er angesichts dieses Riemens von Freude an mystischer Linienverknotung redet, wenn er vollends an altnordische Tierornamentik, an gotisches Krabbengeschlinge, an barockes Rollwerk, an nordische Roccaillen und an die Jugendstillinie erinnert. Hagen nennt hier Fälle der Ornamentik, die nach Worringers Deutung etwas Berauschendes in sich trägt, die durch Wiederholung dem einzelnen Motiv die Unendlichkeitspotenz gibt, mit einer unendlichen Melodie der Linie betäubt und zu willenloser Hingabe zwingt. Solche Wirkung entspricht nicht dem mikroskopischen Mechanismus des Feinwerks von Dürers Stichen. Hagen selbst empfiehlt die Lupe, um solchen kleinsten Zierlinien gerecht zu werden. Lupe aber und Rauschsucht stehen sich unvereinbar entgegen. Die Lupe verträgt sich nicht mit unruhigem Drängen nach Erlösung, das nur in Betäubung zu befriedigen ist. Auch wenn Georg Dehio (Geschichte der deutschen Kunst, Berlin und Leipzig 1919 1, 15 ff.) in der nordischen Ornamentik, zumal im Tierornament, ein Wohlgefallen an der freigeschaffenen, nur in der menschlichen Psyche, nicht in der Natur vorgebildeten Form erkennt, enthüllt sich derselbe entscheidende Gegensatz zu Dürers Kunst, die das Schöne aus der Natur herausreißen will.

Das antike Ornament bedarf nicht der Lupe, bedarf überhaupt nicht gleich gründlicher Betrachtung. Das antike Ornament bietet in steter ungesteigerter Wiederholung etwas so Gleichmäßiges und Ausgeglichenes, daß es genügt, einen nur kleinen Teil des ganzen Ornaments zu betrachten, um zu einem Bild des Gesamteindrucks zu gelangen. Fordert indes unbedingt das Wühlen und Drängen, die unendliche Bewegtheit des gotischen Ornaments liebevoll ins einzelne dringende Schau? Die Steigerung ins Unendliche empfindet nur der Betrachter, der mit einem einzigen Blick das Ganze umfaßt. Völlig verschieden wirkt Dürers liebevolles Verweilen bei der Einzelheit. Ihm wird nur gerecht, wer sich geduldig in das künstlerische Gebilde vertieft. Dann geht vielleicht der Gesamteindruck mindestens für längere Zeit verloren. Allein für die emsige Schau wird der Betrachter belohnt.

Wirklich bedarf es deutscher Gründlichkeit beim Betrachten, um der deutschen Gründlichkeit solcher Vertiefung ins einzelne ganz nachzukommen. Nichts aber widerspricht dem Wesen des Barocks stärker (soweit Barock mit Worringers Gotik zusammenfällt) als diese andachtsvolle Versenkung ins Detail. Ein entgegengesetzter Formwille ist am Werk. Das läßt sich besonders gut an Stichen Dürers beobachten, die den Bildrahmen bis in seine letzten Winkel mit unsäglich feinausgearbeiteten Nebendingen füllen. Bekannteste Belege zu nennen, sei auf „Ritter, Tod und Teufel" oder auf „Melancholie" hingewiesen. Da ist alles bis ins kleinste mit beinahe gleichwertigen Akzenten versehen, wie die Renaissance es wünscht. Allein (wie Wölfflin von der Marter der zehntausend Christen sagt), was da plastisch interessant gemacht und genau durchgebildet ist, kann nicht für sich gesehen werden, wenn das Bild als Ganzes wirken soll. Das Nebenwerk ist auf Kosten des Gesamteindrucks übermäßig entwickelt. Es ist wirklich, als könne Dürer von dem Nebenwerk nicht los. Und diesem Nebenwerk wird bloß gerecht, wer das Ganze zunächst beiseite schiebt und seinen Blick nur auf die eine oder die andere Einzelheit richtet. Er genießt das Bild, indem er es in eine Reihe von Einzelbildern auflöst.

Das Nebenwerk wird mit deutscher Gründlichkeit so liebevoll ausgeführt, daß es den Rahmen zu sprengen scheint. Die Verhältnisse des Ganzen geraten aus den Fugen. Völlig unlateinisch ist das, um Hagens Ausdrucksweise zu gebrauchen. Genau dasselbe beobachtet Hagen an mittelalterlicher deutscher Dichtung, wenn sie neben ihre französische Vorlage tritt. Hagen erwähnt die „subtilen, wahrhaft gesehenen Miniaturen" (S. 82), die der Pfaffe Konrad in die Bearbeitung der „Chanson de Roland" einfügt (die Wendung stammt von R. M. Meyer). Ein weißhaariger Priester, ein König beim Schachspiel sind so liebevoll ausgeführt wie das Nebenwerk auf Dürers Stichen. Hagen redet von unmittelbar angeschauten Lebenszügen, die aus der geschichtlichen Ferne der Erzählung plötzlich nahe herantreten. Dazu bedürfe es der Nahsicht des Ausführlichen und Kleinzeichnerischen. Ein plötzlicher Wechsel des Maßstabs vollzieht sich. Nicht Unbeholfenheit ist das, sondern ein echtdeutscher Kunstgriff. Gleicher plötzlicher Wechsel des Maßstabs macht sich bemerklich, wenn Hartmann Enitens Pferd und dessen Ausstattung nicht wie sein Vorbild Chrestien in 44 Versen beschreibt, sondern volle 500 aufwendet. Die Geschichte von Troja und von Äneas und die übrigen Wunderdinge, die auf Sattel und Decke dargestellt sind, haben es Hartmann angetan. Später meidet er solche Ausweitungen. Aber er verrät, indem er sie dem „Erec" zumutet, nur ein echtdeutsches Bedürfnis. Hagen erwähnt diesen schwerwiegenden Beleg seiner Deutung deutschen Sehens nicht.

Abb. 20. Dürer, Kreuztragung. Aus der Holzschnittfolge der „Großen Passion".

Dürer lernt allmählich, trotz allem Verweilen bei begleitenden Einzelheiten, die Hauptgestalt stark herausheben, vielleicht getragen von italienischer Anregung. Hagen entwickelt (S. 87 ff.) an dem Nacheinander von Schongauers Großer Kreuztragung und von Dürers Kreuztragung in der „Großen Passion", endlich an der Durchbildung dieses Motivs innerhalb der „Kleinen Passion" Dürers die wachsende Fähigkeit deutscher Kunst, durch das Nebenwerk den eigentlichen Mittelpunkt nicht überwuchern zu lassen. Zu der Klarheit italienischer Renaissance gelangt das nie. Aber weniger und weniger gewinnt der Vorwurf des Maß- und Formlosen Anrecht, mag auch ein lateinisch gerichteter Geschmack immer noch von Überladung sprechen.

Unbedingter sind deutsche Dichter dem Vorwurf der Formlosigkeit ausgesetzt, wenn sie der deutschen Neigung nachgeben und bei Nebendingen lange verweilen, sich in sie verbeißen und nicht von ihnen loskönnen. Die deutsche Romantik und ihre nächste Nachbarschaft liebt solchen Brauch und ist um seinetwillen oft und viel gescholten worden. Ich hebe hier einen ganz wesentlichen Zug romantischen Gestaltens heraus. Einer Verwandtschaft mit alter deutscher Malkunst waren sich an dieser Stelle die Romantiker sicherlich bewußt. Oft genug rühmten sie ja (voran Wackenroder, wenn er von Dürer sprach) den treuen Handwerksfleiß alter deutscher Meister, die bis in die kleinste Einzelheit alles sorgsam ausbildeten. Die Romantiker gaben zuweilen solchem Ausbilden der kleineren Einzelheiten volle Herrschaft über die Baukunst ihrer Dichtungen. Das Ganze zerfiel bloß in ein Nebeneinander von Einzelheiten. Oder ein leidlich gebauter Rahmen wurde wie in Arnims „Gräfin Dolores" mit so viel Einlagen vollgestopft, daß sie ihn zersprengten. Brentano beklagte (an die Brüder Grimm, 2. November 1810), daß Arnim den Roman durch dieses Überfüllen beeinträchtigt habe. Er selbst entging jedoch dem übermäßig langen Verweilen bei Einzelheiten nicht. Seine „Gründung Prags" birgt dichterische Schätze, die von Grillparzers „Libussa" nicht überboten werden. Allein was Dürer vermag, glückt ihm weit weniger, die liebevoll ausgemalten Einzelheiten in einem fühlbaren Mittelpunkt gipfeln zu lassen. Die Rosenkranzromanzen Brentanos sind Bruchstück doch wohl auch geblieben, weil ein weitgespannter Grundriß nur im Sinn der eindringlichen Ausschöpfung von Einzelheiten ausgeführt wurde. Stärkstes ist unter diesen Einzelheiten. Es verdient ebenso genaue Betrachtung wie das Nebenwerk bei Dürer. Und wie Dürers Bestes in diesem Nebenwerk, so steckt auch Brentanos Bestes in einzelnen dieser Gesänge. Die Märchen Brentanos sind vollends geradezu der klassische Fall des langen Verweilens bei Nebendingen, die den Dichter nicht loslassen. Schafft sonst eine ungemeine dichterisch mythenbildende Schöpferkraft in Brentanos Werken Episoden von echter Poesie, so ist in den Märchen vor allem sein Witz unerschöpflich, wenn es gilt, eine Einzelheit bis ins kleinste auszugestalten.

Arnims „Halle und Jerusalem" ist ein besonders einleuchtender Beleg für die romantische Neigung, aber auch für die romantische Fähigkeit, in einzelnen Augenblicken dem Leben seine Geheimnisse abzu-

lauschen, sie auf Kosten des ganzen Werks aus der Ferne des Vorgangs plötzlich ganz nahe herantreten zu lassen. Tiecks große Dramen, besonders „Oktavian", bedingt ein verwandter Formwille. Doch auch Goethe kommt im „Götz" nahe an diese Gestaltungsweise heran. Im Alter pflegte er sie fast aus Grundsatz. Schon die romantische Walpurgisnacht mit ihrem Intermezzo bedeutet ein langes Verweilen an einer Stelle, wo es zur Entscheidung drängt. Noch viel stärker fühlbar wird diese Vorliebe für breites Verweilen bei Episodischem, dieses Nichtloskönnen in der Klassischen Walpurgisnacht, vollends aber im Mummenschanz.

Solche deutsche Neigung führt zu der Erscheinung, die ich Stellendichten nennen möchte. Stellendichter in diesem Sinn ist ebenso Klopstock im „Messias" wie Jean Paul. Sie werden nicht oder weit weniger um des Ganzen willen gelesen und geschätzt als wegen einiger Stellen, in die sie ihr Bestes haben einströmen lassen. Und sehr häufig sind diese Stellen, besonders bei Klopstock, nicht der Hauptrichtung des Inhalts angehörig, sondern eingefügte Episoden. Ich denke an Lazarus und Cidli im 4. Gesang, an Gedor und Cidli im 15. Gesang. Bei Jean Paul ist die liebevolle Ausführung der Episode auf Kosten des Ganzen nicht schlechtweg durch die Verwandtschaft mit Sterne zu erklären. Leibgebers Adamsbrief, der als „Stelle" sogar einem grundsätzlichen Gegner des Stellenlesens, wie Friedrich Schlegel es war, lauten Beifall abgewann (Athenäumfragment Nr. 421), ist aus Sterne allein nicht abzuleiten. Wie Sternes Technik des Abschweifens ist auch Fieldings gewollte Breite dem deutschen Brauch, den ich hier festzustellen suche, verwandt, aber da wie dort ist es doch etwas anders als im Bereich deutscher Gründlichkeit.

Abb. 21. Dürer, Kreuztragung. Aus der Holzschnittfolge der „Kleinen Passion".

Auch dieses Überwuchern der Nebendinge, die der Künstler ins Herz geschlossen hat, kann noch durch den Grundsatz der organischen Ästhetik gerechtfertigt werden. Was wie ein Organismus der Natur wächst, ist an das enge Ebenmaß nicht gebunden. An den Baum dachten die organischen Ästhetiker gern, wenn sie das Wesen ihrer Lehre verdeutlichen wollten. Goethe und Schiller bezeugten das oben. Der Baum aber kann den einzelnen Schoß, den einzelnen Zweig sich übermäßig entwickeln lassen auf Kosten des Gleichmaßes. Wirklich arbeitet ein romantischer Maler wie Runge mit einer pflanzenhaften Tektonik.

Runges „Tageszeiten" bestätigen die Bedeutung, die für das organische Gestalten des Künstlers die Pflanze hat. Dunkel genug deutet Runge in dem Schreiben an Brückner vom 28. Dezember 1807 den Zusammenhang an. Er spricht von der lebhaften Beweglichkeit in den Formen der Blumen und Gewächse. Sie offenbare sich von der ersten Keimung bis zur Frucht wie ein Epos. Analog verändern sich nach Runge die vier Tages- und Jahreszeiten. Sie bringen gleichen Wechsel in unser Leben, Wachsen und Wirken. Diese Verwandtschaft der Pflanze mit dem Nacheinander der Tages- und Jahreszeiten und mit dem Menschenleben sollen nach Runges Absicht die vier Bilder der „Tageszeiten" darstellen, die auch Jahreszeiten heißen dürfen.

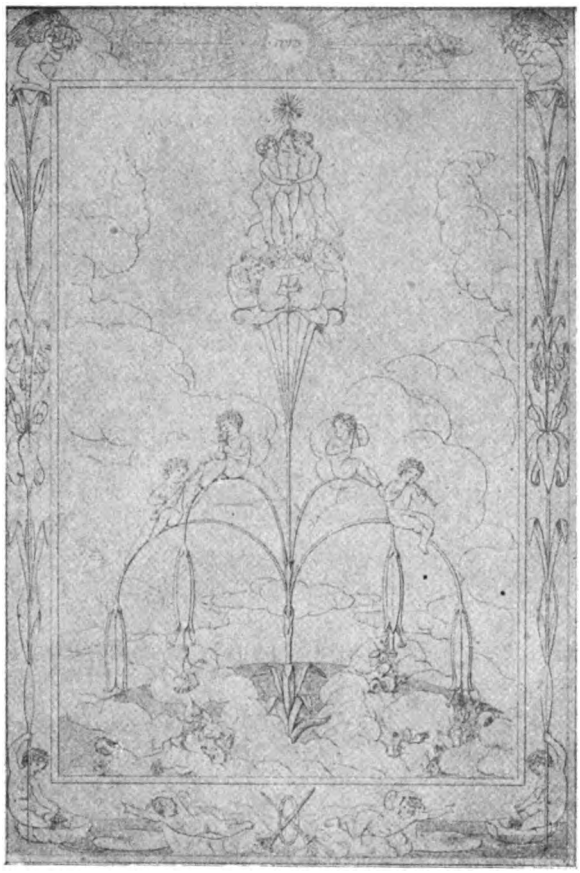


Abb. 22 a—d. Philipp Otto Runge, Die Stahlstichfolge der Tageszeiten.

Abb. 22 a. Der Morgen.

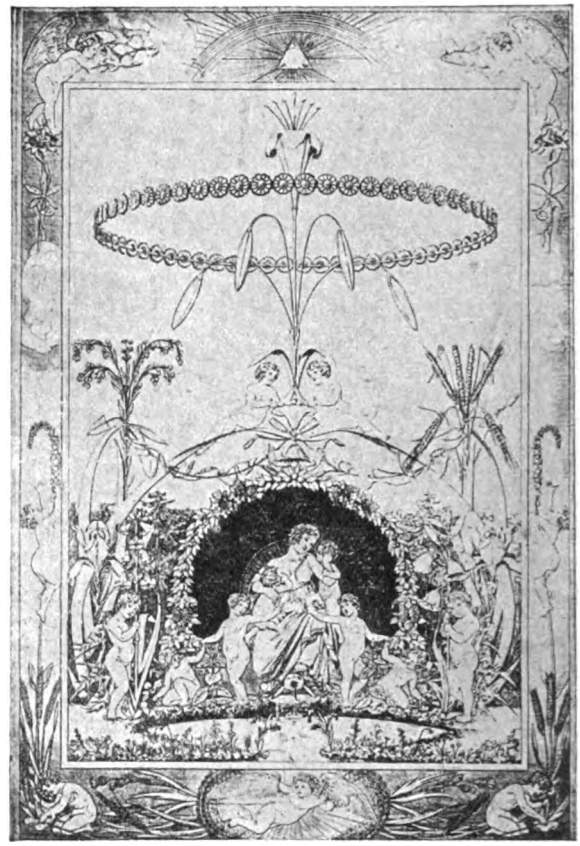


Abb. 22 b. Der Mittag.

Ich erläutere das durch das Wort Organismus. Die gleiche organische Gesetzlichkeit herrscht nach solcher Auffassung in der Entwicklung der Pflanze, des Tages, des Jahres und endlich des Menschen.

Diese Gesetzlichkeit kommt auf Runges Bildern indes nicht bloß dadurch zum Ausdruck, daß jedes eine der vier Stufen in der Entwicklung der Pflanze, des Tages, wohl auch des Jahres und selbstverständlich des Menschen vorführt, sondern das Symbol der Pflanze bestimmt auch die Baukunst der Zeichnungen. Die Pflanze trägt jedes dieser Bilder. Aus ihr heraus entwickelt sich die Darstellung. Sie bestimmt die Einordnung in den Bildrahmen, auch die Anordnung der Gestalten.

Aber es sind stilisierte Pflanzen. Ebenso streng stilisiert sind die Bilder selbst. Mit Wölfflins Worten es auszudrücken: sie weisen reinlineare Technik, Fläche, ebenmäßige geschlossene Tektonik, Vielheit, absolute Klarheit des Gegenständlichen. Doch auch Worringers Wendungen dürfen benutzt werden, da die „Tageszeiten" ausgesprochen ornamentalen Charakter haben. Die Wiederholung geschieht im Gegensinn. Von rauschhaftem Drängen ist nichts zu bemerken. Reiner Additionscharakter herrscht, nicht Multiplikationscharakter.

Von entscheidender Bedeutung für die „Tageszeiten" ist, daß in ihnen der organische deutsche Stil sich mit den Eigenheiten strengst „lateinischer" Kunst verbindet. Weder Antike noch die Umwelt des Mittelmeers hätten etwas so Organisches geschaffen. Allein auch Dürer, mag ihm innerhalb der Überfülle von Einzelheiten mehr und mehr die kraftvolle Bezeichnung eines Mittelpunkts glücken, steht dieser ebenmäßigen Ornamentik fern. Wiederum nähert die „Tageszeiten" dem deutschen Formwillen die andächtige Versenkung ins Nebenwerk. Auch sie wollen mit der Lupe betrachtet werden.

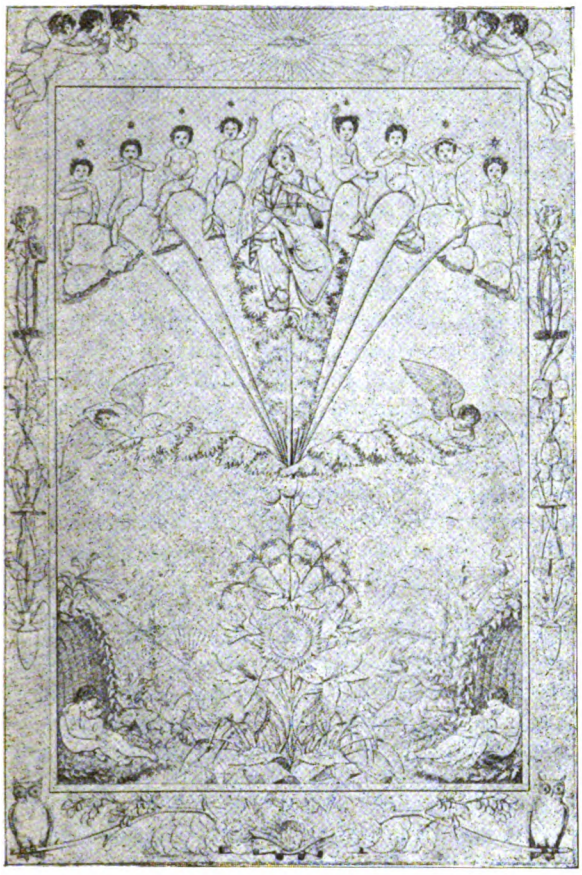


Abb. 22c. Der Abend.

Abb. 22d. Die Nacht.

Romantische Maler von der Art Schwinds bezeugen die Neigung zu ausführlichem Verweilen bei Nebendingen, ohne gleich Runge zu strengtektonischer Stilisierung weiterzugehen. Das romantische Landschaftsbild gewinnt, zumal wenn es der Natur menschliche Züge gibt, in der Ausführung der Nebendinge eine Vertiefung, die an Dürer gemahnt. Auch das will mit der Lupe gesehen sein, läßt über Einzelheiten leicht das Ganze vergessen, sprengt also beinahe den Rahmen und wirkt auf Nichtdeutsche wie Maßlosigkeit. Bilder Karl Philipp Fohrs, die 1906 auf der Berliner Jahrhundertausstellung oder gar erst 1922 auf der Wiesbadener Ausstellung rheinischer Kunst zum erstenmal auftauchten, bezeugen das: eine romantische Landschaft, das eine der beiden bisher bekannten Ölbilder des Künstlers; oder das Aquarell, das eine illyrische Küstenlandschaft mit Reisenden zu Pferd vorführt. Da steht etwa ein Baum, dessen Rinde dem sorgsam Lauschenden dunkle Geschichten zuzuraunen scheint. Aber gilt nicht gleiches von Schwinds Rübezahl? Die Landschaftsmaler der Richtung Kaspar David Friedrichs machen es freilich ganz anders. Sie legen es, auch wo sie strenge Tektonik suchen, weit mehr auf Einheit (in Wölfflins Sinne) an. Sie lassen das Nebenwerk nicht überwuchern.

Ein schlagender Beleg für die entgegengesetzte Art und für das Nichtloskönnen vom Nebenwerk, aber auch für das ebenmäßige Anordnen, zumal des Reinornamentalen, nach Runges Weise, ist eine Handzeichnung Klemens Brentanos für Amalie Linder. Sie wurde 1908 von A. M. von Steinle im „Hochland" S. 225ff. veröffentlicht und gedeutet. Rungesches ist auch sonst an ihr zu beobachten. Sie hat den rungisch pflanzenhaft organischen Zug der Tektonik. Sie löst sich in eine Fülle von Einzelbildern auf, die samt und sonders genau beschaut sein wollen. Sie sucht durch ebenmäßigen ornamentalen Bau diese Fülle fest zusammenzuhalten.

So lassen sich innerhalb romantischer Malerei und Zeichnung verschiedene Stufen scheiden, auf denen der deutsche Zug zum liebevollen Verweilen bei Einzelheiten reiner oder minder rein oder auch gar nicht sich weist. Runges Verknüpfen dieser Art mit der strengen Tektonik der Lateiner darf indes nicht als Eklektizismus abgetan werden. Sonst müßte selbst Goethe diesen Vorwurf hinnehmen. Noch Goethes lateinisch-tektonischste Werke wie „Iphigenie" mischen Deutsches ein. Vollends wendet er an die Walpurgisnacht, die er selbst zu einer klassischen stempelte, die Freude an langem Stehenbleiben bei Episodischem. Zwischen den beiden Polen „Iphigenie" und „Klassische Walpurgisnacht" liegt überdies bei Goethe eine lange Reihe von Zwischengliedern, die auf verschiedene Weise strenge Baukunst mit Merkmalen deutscher Gestaltung verbinden. „Egmont" ist tektonisch viel strenger als „Götz". Aber er ist viel figurenreicher als „Iphigenie". Neben Egmont, sosehr er das Ganze beherrscht, steht in dem Stücke manches, das uns zum Verweilen zwingt. Frage bleibt nur, wieweit bei solchen Verknüpfungen und Vermittlungen der Gegensätze nach Dürers Art die Fülle der Nebendinge doch einen starken Akzent bekommt, wieweit sie wirklich ungebunden auseinanderläuft. Die Romantiker sind der Gefahr des bloßen Nebeneinanders von Episoden nicht entgangen. In der an sich lockern Bindung des Romans macht sich diese Gefahr auch bei Romantikern minder fühlbar als im Drama. Gottfried Keller jedoch zeigt, wie der deutsche Erzähler trotz seiner Neigung zum mikroskopisch ausgeführten Nebenwerk kräftige Bindung durch einen starken Akzent erreichen, wie er sich zu solcher Bindung erziehen und entwickeln kann. Keller, der in den „Gerechten Kammachern" den Tempel der Jungfer Züs Bünzlin ausmalt, ist ohne Zweifel einer der gewichtigsten Zeugen für die Neigung deutschen Gestaltens, von der ich hier berichte. Bis an sein Lebensende gibt es bei ihm Nebendinge, die ihn nicht loslassen, malt er mit unermüdlicher Hand „Miniaturen" in seine Erzählungen. Als er anfing, entstand dank diesem Brauch etwas so Zerfließendes wie der erste „Grüne Heinrich". Nicht nur solchen frühen Versuch bändigt er als Reifer mit fester Hand zu überschaubarerem Bau. Im „Sinngedicht" ersteigt er die Höhe seiner Tektonik. Diese Tektonik ist organisch und nicht einem überindividuellen Maße angepaßt. Sie ist ganz verschieden von den festen Verhältniszahlen des „Dekamerone", der in zehn Tage zerfällt und jedem Tage zehn Geschichten zuweist. Aus dem Vorgang, aus dem vorgeführten Leben erwächst die Einfügung der Novellen. Einmal kann das so gemacht werden. Jede Wiederholung dieses Schemas wäre bloßer Abklatsch. Alles, was an Gegensätzlichkeit in diesen Novellen besteht und durch die Gegensätzlichkeit ein gewisses Ebenmaß gewinnt, geht zwanglos aus dem Inhalt der Geschichte hervor. Den Nachweis des kunstvollen und doch kaum spürbaren, gar nicht aufdringlichen Baus bot in seiner Schrift über Gottfried Keller schon 1900 Albert Köster. Organisch wächst aus einem Keim, wohlgegliedert, aber nie einer zahlenmäßigen Gesetzlichkeit unterworfen, die Reihe der eingelegten Novellen empor und dient zugleich dem Bau eines Rahmens von selbständigem Gehaltswert.

Gerade in Kellers Werken vereinigen sich wesentliche Merkmale der deutschen Kunst, wie ich diese Kunst hier fasse. Er verzichtet auf überindividuelle Gestaltung, auf Beeinträchtigung des Persönlichen, bei ihm wird das Leben in dem Augenblick genommen, in dem es an die Oberfläche tritt. Und vor allem atmet sein Schaffen die Ruhe aus, die dem gedämpften deutschen Ton entspricht. Wie wenig gesteigert sein Ausdruck und seine Darstellung sind, zeigt heute mit voller Entschiedenheit ein Vergleich mit jüngster Kunst. An Kellers Seite treten am Ende des 19. Jahrhunderts als Träger verwandten Formwillens Storm, Fontane, Gerhart Hauptmann, sogar Ricarda Huch, endlich Thomas Mann. Diese Ausdrucksweise, die bis vor kurzem auf den Höhen deutscher Dichtung herrschte, entspricht einer hohen und innerlichen Kultur der Seele. In meiner „Deutschen Dichtung seit Goethes Tod" sage ich über diese Tatsache so viel, daß ein Hinweis hier genügt, berichte ich auch von Kellers tiefer Abneigung gegen alles aufregende Übertreiben der Vorgänge einer Erzählung. Wenn er selbst sich da oder dort einen grotesken „Purzelbaum" gönnt, widerspricht das solchen Absichten nicht. Das gehört ja ins Gebiet des Nichtloskönnens von episodischen Einzelheiten, mag er in den „Kammachern", einer seiner groteskesten, also ungedämpftesten Gesamtleistungen, das Drastische gelegentlich stark herausarbeiten, mag er in den „Legenden", Musterbildern gedämpften Gestaltens, den Ritter Maus den Zahllosen mit Behagen ausmalen. Barocke Einschübe in eine Gestaltung von entgegengesetzten Formabsichten sind diese Purzelbäume.

Das Wesen gedämpfter deutscher Kunst wird greifbar, wenn sie neben unzweideutige deutsche Gotik tritt. Innerhalb des deutschen Klassizismus ist ihr eigentlicher Vertreter der Schöpfer des „Messias". Er strebt ins Grenzenlose, er will letzte innere Bewegtheit in Worte bringen. Etwas Rauschhaftes glüht in seinen Oden, mag es auch mit rationalistischen Bestandteilen, einem Zugeständnis an das Zeitalter, zusammentreffen.

Wie unbedingt auf den „Messias" die Kategorien der Barockreihe Wölfflins zutreffen, wie sie ihn rechtfertigen gegen Einwände, die auch Erich Schmidt noch gegen dieses Barockepos erhob, entwickle ich in der Schrift über wechselseitige Erhellung der Künste (S. 82ff.).

Chaotisch wirkt der „Messias", weil er in homerischer Dichtung, in der „Äneis", aber auch in Dantes Werk Gegenbilder von strenger Tektonik hat. Er ist im Widerspruch zu ihnen ganz unplastisch, strebt nicht nach Klarheit, ist dafür um so mehr auf eine einheitliche Gefühlswirkung aus. Er beweist zugleich, daß die Neigung zu Episodik und zu langem Verweilen bei Nebendingen dem gotischen Deutschen nicht widerspricht. Doch diese Episoden des „Messias" sind nicht fleißige Kleinarbeit, sind vielmehr trotz und neben allem Rationalistischen von Klopstocks Ausdrucksweise bloß Verdichtungen des Gefühls. In den Oden wird solche Verdichtung des Gefühls mehrfach derart umrißlos vorgetragen, daß — wie Herder sagt — nur etwas wie der Nachhall einer Glocke übrigbleibt. So nahe verwandt mit Klopstock und ihm ähnlich in der Neigung zum Chaotischen wie zum Rationalistischen Jean Paul ist, er erarbeitet sich doch eine schärfere Führung der Linie. Zuletzt gelangt er sogar zu genauumrissenen Grotesken, die mit der Lupe beschaut sein wollen. Aber schon die Neigung zur Groteske, die er weit mehr betätigt als Keller und nicht bloß in ein paar vereinzelten Augenblicken bewährt, bringt auch Jean Paul auf die Seite des Gotischen. Sein Dichten bewegt sich in viel zu weitgespannten Gegensätzen, als daß er den ausgeglichenen Klang der Dämpfung Kellers träfe. Ähnliches gilt von Wolfram.

Gotisch war vieles im Sturm und Drang, waren vor anderen Klinger und Schiller. Das Rauschhafte hat auch bei dem jungen Schiller rationalistische Zusätze, sogar in den „Räubern", merklicher noch in seiner Jugendlyrik, merklicher auch, weil sie den grotesken wie den Ton höchster Wucht des Ausdrucks der Seele noch unbedingter erklingen läßt als die „Räuber", vollends als irgendein späteres Drama Schillers. Seit dem „Wallenstein" ist Schiller auf den Bahnen einer beruhigenden, letzte Erregung und deren Ausbrüche meidenden Kunst. Ein Blick auf seine nächste Nachfolge bezeugt das. Zacharias Werner ist als Mensch, als Dichter und besonders im Drama Vertreter der starken inneren und äußeren Spannungen der Gotik. Kleist ist unter den unmittelbaren Zeitgenossen, die man Romantiker zu nennen pflegt, in solcher Gotik mit Werner verwandt. Aber auch Kleist beginnt bald zu dämpfen. Im „Prinzen von Homburg" schafft er ein Werk nicht bloß strenger Tektonik, auch von einem Grundton, der in seiner Ausgeglichenheit weit absteht von „Penthesilea". Selbst Kleists Wortkunst, an sich gotisch in ihren Ballungen, baut allmählich minder starke Hemmung auf.

Die große Mehrheit der Romantiker stimmt sich auf noch beruhigtere Töne. Nicht zu reden von dem Lyriker, dem die sanften Tage die liebsten waren, meidet Tieck, nachdem er Schauerromantik in jungen Jahren getrieben und noch in den ersten Märchen, besonders im „Blonden Eckbert", Tiefaufwühlendes geboten hatte, immer mehr starke Steigerung des Ausdrucks, bis er endlich zu der ruhigen Haltung seiner späten Novellen gelangt. Selbst Hoffmann ist nicht immer aufs Grelle und Jähe allein aus, geschweige denn Hauff, auch wenn er Hoffmann unmittelbar sich anschließt. Von den Schwaben ist Kerner, viel weniger schon Mörike dem Barock geneigt. Bei Brentano sind gotische Züge vereinzelt. Arnim, chaotisch veranlagt, zählt gleichfalls mehr zu der Gruppe dämpfender deutscher Dichter. An Goethe kommen beide mit Willen nahe heran in ihren Formabsichten. Und mit Brentano und Arnim vertritt die Mehrzahl der Romantiker den Typus, um dessen Nachweis mir hier besonders zu tun ist.

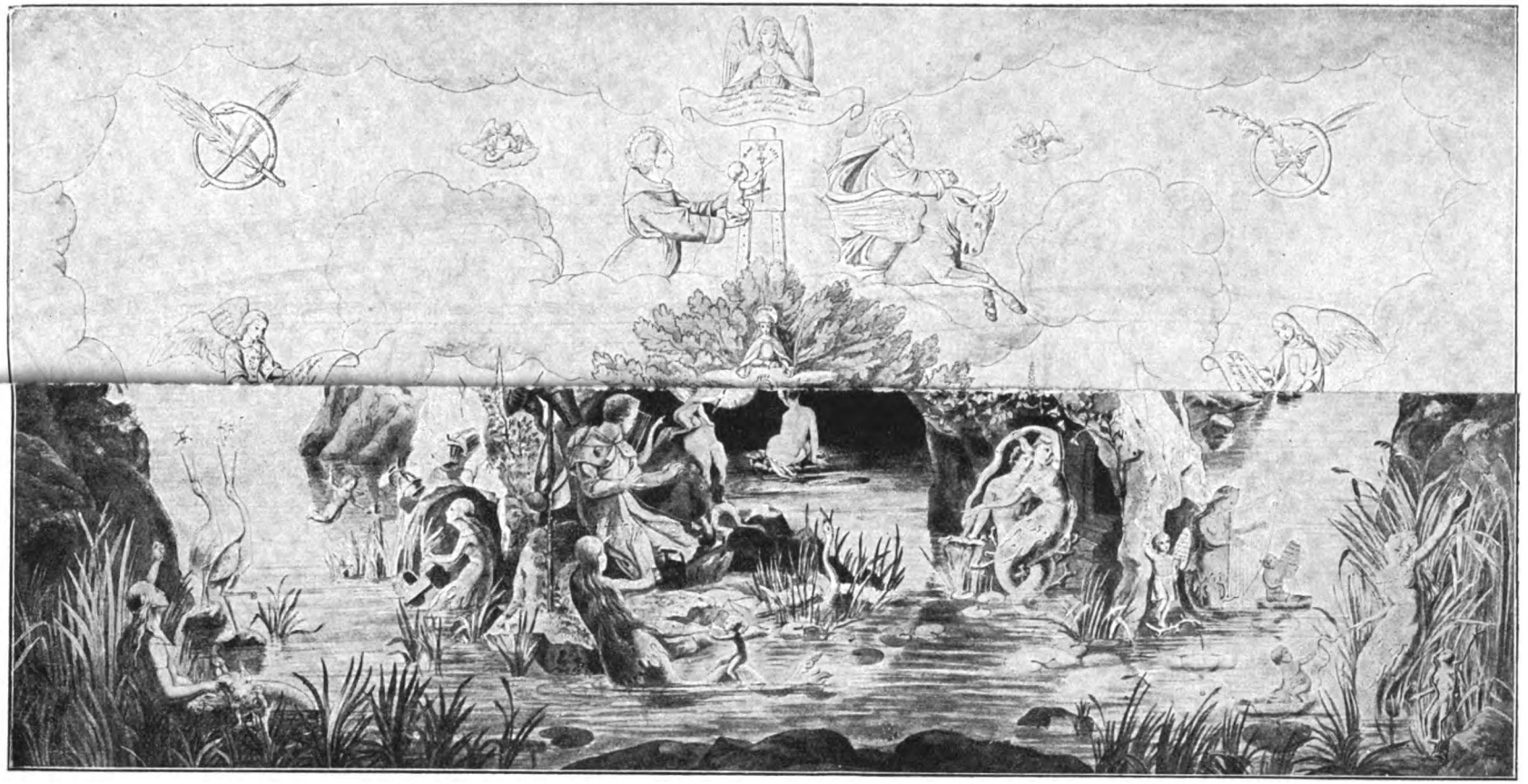
Auch die gotisch Veranlagten zieht Goethe in seine Kreise. Wie selten bei ihm die ruhigere Haltung selbst in seiner Sturm- und Drangzeit einer jäheren Spannung Raum gibt, ist sehr leicht in Dichtungen aus den letzten Frankfurter Jahren an den wenigen Stellen zu fühlen, die für kürzere Zeit den gedämpften Ton aufgeben und gesteigerte Ausdrucksweise annehmen. Diese Stellen wirken wie etwas Fremdes in ihrer Umgebung: Wenn im vierten Aufzug des „Clavigo" sich Beaumarchais zu glühenden Worten des Hasses gegen Clavigo hinreißen läßt: „Ich schnaube nach seiner Spur; meine Zähne gelüstet's nach seinem Fleische, meinen Gaumen nach seinem Blute. Bin ich ein rasendes Tier geworden! Mir glüht in jeder Ader, mir zuckt in jeder Nerve die Begier nach ihm, nach ihm! — Ich würde den ewig hassen, der mir ihn jetzt mit Gift vergäbe, der mir ihn meuchelmörderisch aus dem Wege räumte", wenn im Urfaust die vorletzte Szene anhebt: „Im Elend! Verzweifelnd! Erbärmlich auf der Erde lang verirrt! Als Missetäterin im Kerker zu entsetzlichen Qualen eingesperrt, das holde unselige Geschöpf! Bis dahin! — Verrätrischer nichtswürdiger Geist, und das hast du mir verheimlicht! Steh nur, steh, wälze die teuflischen Augen ingrimmend im Kopf herum, steh und trutze mir durch deine unerträgliche Gegenwart! Gefangen!...", ist das die Bühnensprache von Gerstenbergs „Ugolino", auch der „Räuber"; das kommt nahe an Klinger heran. Das wird nur noch übertroffen, wenn Klinger etwa im zweiten Aufzug des „Otto" den neunten Auftritt mit dem Selbstgespräch beginnt: „Das treibt mich um, wie die Verzweiflung. Brüll, brüll, brüll, Otto! — hah daß sie sterben fürm Geschrei — alles, alles wahr! Der Milchjunge meiner spotten! lachen — und betrogen — — ha, ha, ha, was die Menschen für Teufel sind, im Habit eines Heiligen! Pfui, pfui fürm Menschen! — — das macht mich toll, vor meinen Augen —"

Der Eingang des Auftritts, der später „Trüber Tag. Feld" überschrieben wurde, sticht selbst im „Urfaust" von dem unmittelbar Vorhergehenden, der Domszene ab. Der ganze Auftritt ist jäher und lärmender auch als die Urfassung der Kerkerszene. Desto fremder steht er jetzt inmitten seiner Umgebung, nachdem Goethe die Domszene für den Druck abgeschwächt und die Kerkerszene in herabdämpfende Versgestalt umgegossen hat. Wie fremd solche Barockwucht dem jungen Goethe ist, zeigt sich noch viel fühlbarer an Werken, die wie „Werther" von vornherein edle Einfalt erstreben. Mit Recht hat man bemerkt, daß sogar ein Zuruf, der dem Umgangston der Sturm- und Dranggenies ganz geläufig und in Goethes Jugendbriefen etwas Selbstverständliches ist, wie „Fühle, Kerl!", aus dem Rahmen der Sprache der Urfassung des „Werthers" falle. So schreibt Goethe, wenn er in freundschaftlichem Verkehr sich burschikos gibt. Darf das schon Gotik heißen? Es ist nur deren fast parodistischer Nachklang.

Von anderen Ausnahmefällen war oben (S. 241 ff.) zu reden. Wenn Goethe pindarisiert oder wenn er im Alter zu den weitschichtigen Bogenbauten solcher pindarisierenden Perioden zurückkehrt, verzichtet er auf den leichten und schlichten Fluß, den seine Rede sonst hat. Er tritt dann an die Seite des Gotikers Klopstock, der kühn getürmten Sätze des jungen Lyrikers Schiller und nimmt gewisse Eigenheiten Hölderlins vorweg. Aus glatter Fügung wird eine harte.

Gegenpol aller Gotik ist Goethes Gedicht „Auf dem See" (vgl. oben S. 238). Es vertritt den gedämpften deutschen Stil, es will Leben nicht übersteigern, nicht in eine fühlbare Form drängen. Es erfaßt das Leben in dem Augenblick, in dem es an die Oberfläche tritt. Es ist voller Gegensatz zu antiker Lyrik wie zur Lyrik der Renaissance, weil es nicht etwas Abgeschlossenes, sondern ein Werden bringt, weil es überdies, in der Gegenwartsform abgefaßt, auf den Augenblick, den der Eingang vorführt, Augenblicke folgen läßt, die noch Zukunft sind, wenn das Gedicht beginnt.

Das Werden, das in Goethes Jugendlyrik an die Stelle des Seins der Sänge älterer nichtdeutscher Lyrik tritt, ist schon von Gundolf nachgewiesen worden. Nach Nietzsches „Fröhlicher Wissenschaft" bezeugt sich einer, der dem Werden, der Entwicklung tieferen Sinn und reicheren Wert zumißt als dem, was „ist", als Deutscher, im Gegensatz zu allen Lateinern. Wir Deutsche sind Hegelianer, auch wenn es nie einen Hegel gegeben hätte, ruft bei dieser Beobachtung Nietzsche aus: Wir glauben kaum an die Berechtigung des Begriffs „Sein". Nietzsche wird durch Goethes Lied „Auf dem See" bestätigt. Andere (und auch Nichtdeutsche) hatten dem lyrischen Sang die Darstellung eines Werdens anvertraut, dazu indes die Form der Erzählung eines Vergangenen gewählt. Oben sage ich, wieweit Goethe als erster ein Nacheinander von aufeinanderfolgenden Augenblicken in der Gegenwartsform durchführt.



Handzeichnung Brentanos, Emilie Lindner gewidmet
Privatbesitz Justizrat Dr. M. Steinle, Frankfurt a. M.

In „Jenseits von Gut und Böse" sagt Nietzsche dem Deutschen nach, er liebe die Wolken und alles, was unklar, werdend, dämmernd, feucht und verhängt ist; das Ungewisse, Unausgestaltete, Sichverschiebende, Wachsende fühle er als „tief". So liebe jeglich Ding sein Gleichnis. Trifft das erste Kennzeichen, das nach Nietzsche dem Deutschen eignet, auf das Lied vom Züricher See ganz zu, so widerspricht das zweite Kennzeichen diesem Sang fast durchaus. Das zweite geht auf den chaotischen, den gotischen Deutschen. „Auf dem See" ist zu rein in seinen Linien, zu einfach und zu durchsichtig, als daß es die Klopstockschen Züge hätte, die durch das zweite Kennzeichen ausgedrückt sind. Es ist gedämpfte Kunst.

Es hat die edle Einfalt und die stille Größe, die von Goethe später in enger Anlehnung an antike Gestaltungen erstrebt wurde. Sind aber im strengsten Sinne deutscher Schlichtheit und Einfachheit die Distichen der Elegien nicht beträchtlich fühlbarer geformt, grenzen sie nicht an das, was bei Simmel das Schauspielermäßige der griechischen Antike heißt? Daß Goethes Jugendsang deutscher sei als die Lyrik der Elegien, hat man seit mehr als einem Jahrhundert immer wiederholt. Man meinte wohl nicht bloß die metrische Gestalt; aber wo die eigentliche Voraussetzung dieser Tatsache steckt, läßt sich erst heute genauer sagen. Auch Goethe nähert sich dem „Sein" in den Elegien, zumal in den römischen. Er gibt manches auf, was in Liedern wie in dem vom Züricher See als Neues, Echtdeutsches ihm zugefallen war, vor allem die Aussprache des rasch vorbeieilenden Augenblicks. Er wird etwas feierlicher, als der deutsche gedämpfte Ton es verlangt. (Auch Dürer geht diesen Weg. Wölfflins Vortrag „Albrecht Dürer", Darmstadt 1922, verweilt bei dieser Tatsache, bestätigt übrigens auf Schritt und Tritt meine Deutung der organischen deutschen Gestaltungsweise.) Gleichwohl kann Goethe auch in „Euphrosyne" ein Gedicht von Gegenwartsform schaffen, kann von dem gegenwärtigen Augenblick des Eingangs vorwärtsschreiten zu Augenblicken, die, wenn das Gedicht beginnt, noch Zukunft sind. Allerdings schiebt er dann die lange berichtende Ansprache Euphrosynes ein und drückt Anfang und Ende, die beide wie „Auf dem See" nur den gegenwärtigen Augenblick aussprechen, zu der Rolle des Rahmens herab.

Es hemmt deutschen Zug, wenn ein lyrisches Gedicht den Gestaltungen von überpersönlicher Gültigkeit eingegliedert wird. Ich erinnere an Strichs Worte über Sapphische Strophe, Sonett, Gasel (oben S. 319). Sie gelten natürlich auch für das Distichon und für die Elegie in Distichen. Gerade Goethes Lied „Auf dem See" hat eine durchaus einmalige Form. Sie schmiegt sich in freiem Wechsel dem Wandel der Stimmungen an. Sie hat ihr inneres Gesetz in der Fähigkeit, das Leben in den verschiedenen Augenblicken zu packen, in denen es an die Oberfläche tritt, und diesen verschiedenen raschwechselnden Augenblicken einen völlig persönlichen, sie ganz ausschöpfenden rhythmischen und sprachlichen Ausdruck zu geben. Gerade in der Zeit, der das Lied entstammt, gewinnt Goethe mehrfach durchaus organische lyrische Ausdrucksweise. Ich stellte schon früher (Geistesleben 2. Aufl. S. 102) das Lied „Angedenken du verklungner Freude, das ich immer noch am Halse trage . . ." neben das Lied „Auf dem See" als nächstverwandten Fall einer Verskunst, die ihre Maße frei wechselt, um den Augenblicksstimmungen sich voll anzupassen. Ich stellte damals aber auch ein Gedicht Tiecks unmittelbar neben die beiden Lieder Goethes. Sein Kennzeichen ist, daß es auf den ersten Blick wirkt, als füge Tieck mehrere, auch metrisch verschiedene Lieder ohne Zwischenstrich aneinander. Aber ließe sich „Auf dem See" nicht auch zur Not in drei Gedichte zerteilen? Tiecks Gedicht lautet:

Wie soll ich die Freude,
Die Wonne denn tragen?
Daß unter dem Schlagen
Des Herzens die Seele nicht scheide?

Und wenn nun die Stunden
Der Liebe verschwunden?
Wozu das Gelüste
In trauriger Wüste
Noch weiter ein lustleeres Leben zu ziehn,
Wenn nirgends am Ufer noch Blumen mehr blühn?

Wie geht mit Blei behangnen Füßen
Die Zeit bedächtig Schritt vor Schritt!
Und wenn ich werde scheiden müssen,
Wie federleicht fliegt dann ihr Tritt!

Schlage, sehnsücht'ge Gewalt
In tiefer, treuer Brust,
Wie Leierton vorüberhallt
Entflieht des Lebens schönste Lust:
Ach wie bald
Bin ich der Wonne mich kaum noch bewußt.

Rausche, rausche weiter fort,
Tiefer Strom der Zeit,
Wandelst bald aus morgen heut',
Gehst von Ort zu Ort.
Hast du mich bis hierher getragen,
Lustig bald, dann still,
Will es nun auch weiter wagen,
Wie es werden will.

Darf mich doch nicht elend achten,
Da die Einz'ge winkt,
Liebe läßt mich nicht verschmachten,
Bis dies Leben sinkt.
Nein, der Strom wird immer breiter,
Himmel bleibt mir immer heiter,
Fröhlichen Ruderschlags fahr' ich hinab,
Bring' Liebe und Leben zugleich an das Grab.

In der „Wundersamen Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence" singt Peter dies Lied. Es spiegelt den dauernden Wechsel von Gefühlen, der auch seinem Schöpfer Tieck zuzutrauen ist. Der Rhythmus schmiegt sich Absatz für Absatz dem Wechsel der Stimmungen an. Kommt „Auf dem See" mit drei Absätzen aus, deren jeder seinen besonderen Vers hat, so folgen bei Tieck sieben Absätze von durchaus verschiedener Form aufeinander, die in sich Verse von verschiedener Länge bergen. Deutlich ist bei dem Einsatz „Rausche, rausche weiter fort . . ." eine Umkehr des Rhythmus zu spüren. Bis dahin steigt der metrische Gang fast durchweg, von da ab fällt er. Ein starker metrischer Einschnitt macht sich auch zu Beginn des dritten Absatzes bemerklich. Vorher bedingen zweisilbige Senkungen einen beschwingteren Schritt. Was zunächst folgt, gibt die zweisilbige Senkung auf und gewinnt dadurch eine schwerere Gangart. Tatsächlich steigert Tieck, was von Goethe vorgebildet worden war. Nicht bloß die vielberufene ungebändigte romantische Willkür oder ein romantisch unbegrenzt freies Schweifen herrscht. In der Dreiteilung, die ich oben andeute, stimmt das Lied mit Goethes Sang überein. Es ist mehr als Ab-

klatsch von „Auf dem See". Sonst wäre es nicht ganz persönlich und einmalig, also nicht im Wesen dem Sang Goethes so verwandt.

Jeder der drei Teile hat zwei Abschnitte. In den beiden Abschnitten des ersten Teiles erscheinen schroff-gegensätzliche Themen: Übermaß des Glücks und Angst vor Lebensüberdruß, wenn der Augenblick des Glücks vorbei sein wird. Der Nervöse spricht sich aus, der keinen schönen Augenblick rein genießen kann, weil er dessen Ende vorausnimmt und vor dem Katzenjammer bangt. Der zweite Teil vertieft und wandelt das Thema vom kurzen Glück ab und von der Pein, es nicht festhalten zu können. Der dritte Teil dringt zu Überwindung solcher Pein durch. Zuversichtlich und wagemutig geht der Sänger seinen Weg weiter, überzeugt, daß ihm auch die Zukunft schenken werde, was die Vergangenheit und die Gegenwart ihm gewährt haben. Der Widerspruch des Eingangs ist gelöst.

Bei aller Übereinstimmung von Peters Sang mit Goethes Lied bleibt Unterscheidendes bestehen. Nicht bloß weil zwei Lyriker von ungleicher dichterischer Kraft die beiden Dichtungen geschaffen haben. Goethes Lied ist dank seiner Kürze geschlossener in der Form, sowenig diese Form geschlossen ist im Sinne strenger ebenmäßiger Tektonik. Wichtiger ist ein anderes. Tieck verrät bloß innere Vorgänge, Goethe knüpft die inneren Vorgänge an Eindrücke, die von ihm gesehen werden. Tiecks Worte könnten auch in finsterster Nacht gedacht sein; ist doch die sichtbare Außenwelt nicht anders zur Geltung gebracht als durch innere Bilder, durch bloße Vorstellungen. Goethe sieht die Natur, in der sich sein Gefühlserlebnis abspielt, dauernd vor sich. Dadurch wird sein Sang nicht bloß plastischer. Tieck gibt Gedachtes, während der große Zauber von „Auf dem See" in dem Griff Goethes ruht, eigentlich fast nur Landschaft abzuzeichnen und den inneren Vorgang, den Aufstieg der Seele, den das Lied meint, beinahe nur erraten zu lassen.

Eine lange Reihe von Liedern aus romantischer und aus späterer Zeit ließe sich anreihen, die verwandt sind mit den beiden Liedern Goethes. Am häufigsten ist Verwandtes im freigestalteten, dem Gefühl des Augenblicks angepaßten metrischen Bau anzutreffen. Warnen möchte ich nur, alle freie Rhythmik heranzuholen. Klopstocks, aber auch Hölderlins späte freie Rhythmen sind in der überwiegenden Mehrheit gotisch gefühlt. Zu lebensferner Gestalt ist das Leben gesteigert. Der starke Schwung bedingt das. An die Bibel, an Pindar, an Ossian dachte Klopstock. Wie sehr auf gleichem Wege in einer guten Zahl seiner freirhythmischen Gedichte Goethe an eine jähere Ausdrucksform herankam, ist hier ja längst gezeigt. Novalis' und vollends Tiecks freirhythmische Gedichte aus Italien vom Jahre 1805 verzichten auf Klopstocks oder Hölderlins Schwung. Da bewährt Tieck sich von neuem als Träger der gedämpften deutschen Gestaltungsweise. Heines freie Rhythmen aber nutzen mit einer derberen Ironie den Schwung Klopstocks zu Bildern, die in ihrer Übertreibung vorbereiten, was dann in der schwunglosen Gestalt von Tiecks freien Rhythmen folgt: die Stimmungsbrechung, die dem gewollten Überschwang der Nordseebilder ein enttäuschendes Ende anfügt, naheverwandt der Gestalt von „Wanderers Sturmlied". So starke Gegensätze rechne ich nicht zum gedämpften Stil.

Strich (Deutsche Klassik und Romantik S. 194) betont den Unterschied, der auch noch zwischen einem Gedicht des jungen Goethe und einem von Tieck besteht: „Dort Aufstieg, Ruhe auf der Höhe, in der Mitte, Abstieg. Hier die offene, unendliche, rein musikalische Bewegung." Das trifft zu, wenn „An Schwager Kronos" neben eine lyrisch gedachte Wortfolge tritt, die schlechthin bloß mit Tonfolgen der Musik wetteifert wie im „Posthornsschall" des „Franz Sternbald". Das Lied der „Magelone" hingegen ist mehr als bloß reinmusikalische Bewegung. Es hat einen Auf- und einen Abstieg. Sogar den Gegensatz von „Über allen Gipfeln ist Ruh" und Eichendorffs „Abschied" kann ich nicht so stark und nicht in dem Sinn empfinden wie Strich. Vor allem ist Eichendorffs „Abschied" Beleg für ein geschlossenes Nacheinander, das zu einem klaren Abschluß führt, ist also viel gerundeter und tektonischer in seinem Bau als Tiecks „Posthornsschall", steht daher Goethe wesentlich näher.

Auch die Deutung, die dem Gegensatz von Goethes „Nähe des Geliebten" und seiner Vorlage, Friederike Bruns „Ich denke dein" von Strich (S. 186) gegeben wird, ist mir nicht ganz zugänglich. Schon die Behauptung, Goethe habe die Vorlage umgeschaffen, weil deren Form ihm unerträglich war, ist Mißverständnissen ausgesetzt. Denn tatsächlich schließt Goethe sich der metrischen Gestalt ganz genau an. Wirklich meint auch Strich mit Form nicht den Rhythmus im Sinne der Verslehre, sondern er denkt an höhere Mathematik der Baukunst von Dichtungen. Er sagt, Goethe habe in die rein musikalische Bewegung eines immer nur einen und unendlichen Gefühls, die immer nur verwandle und an Intensität vertiefe, Architektur hineingebracht, habe aus Vertiefung Steigerung, aus Verwandlung Gliederung, aus Unendlichkeit den abgeschlossenen Gang von einem Anfang zu einem Ende hin gemacht. „Es ist jetzt nicht mehr der unendliche Gedanke an die Liebe, sondern eine immer näherkommende, mit jedem neuen Sinne neu erhöhte und geklärte Gegenwärtigkeit, bis endlich die Gestalt ganz magisch leibhaft vor dem inneren Auge steht."

Zu dem Aufbau der beiden Gedichte möchte ich folgendes bemerken. Die Brun benötigt acht Strophen, Goethe nur vier, also die Hälfte. Beide wandeln mit verwandten Mitteln das „Ich denke dein" ab. Ähnlich wie wegen der knapperen Fassung „Auf dem See" geschlossener wirkt als das Lied der „Mageione", erweckt auch die „Nähe des Geliebten" den Eindruck, daß neben ihr das Gedicht der Brun etwas Zerfließendes hat. Allein im ganzen nutzt Goethe dasselbe Variationsmittel, er nutzt es nur bescheidener. Dies Mittel dient, ein „Immer" zu umschreiben und es in Einzelanschauungen aufzulösen, um das Gedenken den Sinnen fühlbarer, es anschaulicher zu machen. Friederike Brun denkt an die angesprochene Gestalt Strophe für Strophe: 1. im Frühling und im Sommer, 2. am Meer, 3. am Morgen, 4. am Abend, 5. im Herbst und im Winter, 6. in der freien Natur, 7. im Zimmer, 8. noch nach dem Tode im Grabe. Goethe verteilt die Abwandlung auf andere Weise: 1. bei Sonne und bei Mond, also bei Tag und bei Nacht, 2. bei Licht und im Dunkel, 3. wenn die Natur laut sich vernehmen läßt und wenn sie schweigt; 4. faßt er zusammen: „Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne . . ."

Goethe gewinnt einen kräftigen Abschluß, indem er der vierten Strophe die Zusammenfassung zuweist, indem er überdies in den beiden letzten Versen die stete Wiederkehr der Bedingungssätze umbiegt in einen Ausruf des Wunsches: „Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne. O wärst du da!" Allein auch der Brun glückt ein fühlbarer Abschluß. Sie verzichtet schon früher auf den Bedingungssatz und endet: „Und selbst in Lethes Strom soll unvergessen dein Name blühn!" Dieser Ausgang bereitet sich allmählich vor. Während schon die sechste Strophe das Schema „Ich denke dein, wenn . . ." aufgibt und dafür berichtende Hauptsätze bringt („Am Hainquell, ach! im leichten Erlenschatten winkt mir dein Bild!" usw.), lautet die vorletzte Strophe zunächst: „Beim Lampenschein, in bittern Leiden, gedacht ich dein!" Dann aber kommt die eigentliche Voraussetzung des ganzen Gedichts: „Die bange Seele flehte nah am Scheiden: ‚Gedenke mein'!" Damit enthüllt sich das Gedicht als Zuruf an einen Toten. Es könnte auch eine Tote sein.

In Goethes Gedicht wendet die Liebende sich an den lebenden Geliebten. Schon die Wortgebung des ganzen Gedichts hat nichts von dem Klagenden der Vorlage. Aus einer Äußerung unerfüllbarer Sehnsucht, aus einem Lied der Trauer wurde unter Goethes Hand ein Ruf der Zuversicht. Das ist die entscheidendste Änderung. Natürlich gewinnt die „Nähe des Geliebten" auch durch diese Änderung etwas Geschlosseneres. Dort ein endloses Sehnen, hier ein Ausblick auf Erfüllung. Dort zunehmende Entfernung, hier wachsende Nähe. (So weit hat Strich durchaus recht.)

Goethe benötigt daher auch nicht die späte Mitteilung des Anlasses. Sie will bei der Brun sich nicht recht einfügen in die Gestalt des Gedichts, die ein für allemal auf der Wiederkehr des „Ich denke dein, wenn . . ." ruht. Die siebente Strophe des Liedes der Brun dürfte Goethe am meisten gestört haben. Darum legte er der Melodie, mit der es ihm vorgesungen worden war, andere Worte unter. Sie erfüllen reinlicher die Aufgabe, die Grundformel des Liedes durchzuführen und nicht nachträglich eine Art Deutung hinzuzufügen. Sie meiden etwas, das in Goethes Augen Zeugnis für den Dilettantismus weiblichen Dichtens gewesen sein dürfte.

Ein Meister beseitigt, während er sich in Entscheidendem an die Vorlage anschließt und Züge des Aufbaus übernimmt, die Schwäche eines Gedichts, das von einer Dilettantin stammt. Die Geschlossenheit des Baus, die ihr vorschwebt, glückt ihr an wichtiger Stelle, am Schlusse, nicht. Goethe erreicht das durch eine Vereinfachung nicht bloß im Aufbau, auch in der ganzen Voraussetzung des Gedichts. Die Brun muß hinterdrein sagen, daß sie an einen Toten denkt. Goethe hat nichts nachträglich deutend anzufügen. Abwandlung eines einzigen Themas ist indes das eine wie das andere Lied. Und auf deutlich fühlbaren Schluß geht auch Friederike Brun aus.

Auch „Schäfers Klagelied" entstammt einem verwandten Anlaß. Auch diesmal hörte Goethe ein Lied singen. Es dürfte das Volkslied gewesen sein, das als „Müllers Abschied" im ersten Band des Wunderhorns steht. Und er legt einer Melodie, die ihn anzieht, auch diesmal neue Worte unter. Er übernimmt vom Inhalt und vom Bau der Vorlage fast nichts. Aber was er schafft, soll volksliedmäßig zersungen sein. Und so entsteht ein Lied von ganz ungeschlossener Haltung, das unter seinen Schöpfungen vereinzelt ist. Eine unendliche unerfüllte und unerfüllbare Sehnsucht drückt sich aus. Und nur wie der kaum merkliche Versuch einer Stütze des Nacheinanders im Vorgang ist etwas angedeutet von einem Herabsteigen. „Ich bin heruntergekommen und weiß doch selber nicht wie." Die Landschaft, zu der dieser Abstieg führt, ist mit flüchtigen Strichen gezeichnet: die Wiese, die von schönen Blumen vollsteht, das Haus, aus dem die Geliebte fortgezogen ist. Abwandlung eines Motivs, das durch den Eingang und durch den Rhythmus fürs Gehör Reiz gewinnt und durch diesen Eingang und diesen Rhythmus mehr oder minder bestimmt ist. Gleich Goethe setzen neben und nach ihm viele Romantiker ein „Da droben . . ." an den Anfang und nehmen den Rhythmus des Lieds auf. Ein Liebling romantischer Abwandlungsdichtung ist das Gedicht geworden. Aber schon Goethe hatte in ihm eine Abwandlungsdichtung geschaffen. Der Klassiker übt hier wie in der „Nähe des Geliebten" den Brauch des Abwandelns, der gewiß den Romantikern besonders am Herzen lag. Aber sie üben ihn bloß häufiger aus als Goethe, sie tun es nicht in polarem Gegensatz zu ihm. Am kunstlosesten treibt Arnim das Abwandeln. Er füllt den Rhythmus eines Lieds, das ihn gepackt hat, mit Worten, deren Sinn ihm unter der Hand zerrinnt. So suche ich knapp (Deutsche Romantik 4. Aufl. 2, 6 Leipzig 1918) das zu umschreiben.

Schon einmal, in der Schrift über wechselseitige Erhellung der Künste (S. 48), hob ich das Mißliche hervor, das sich einstellt, wenn Typen künstlerischer Gestaltung nicht wie von Wölfflin vor allem an ganz großen Künstlern aufgezeigt werden sollen. Sind mit Goethes Lyrik Lieder von Friederike Brun überhaupt typenmäßig zu vergleichen? Selbst Arnim dient solchen Zwecken schlecht. Brentano reicht näher an Goethe heran. Allein das Dilettantische seines Sangs hat man längst sehr glücklich mit dem Urteil bezeichnet, er könne nur gute Gedichteingänge zustandebringen. Soll Brentano nun als Typus des romantischen Sangs gelten, soll um seinetwillen romantische Lyrik auf Züge festgelegt werden, die wohl für Brentano bezeichnend sind, nicht aber für Eichendorff, Uhland und Mörike, die doch auch Romantiker sind? Uhland und Mörike sind aber in der Tektonik ihrer Gedichte, in dem Bedürfnis nach Geschlossenheit und Übersichtlichkeit mit Goethe viel näher verwandt als Brentano oder gar Arnim. Wenn ich selbst Tieck, der den Brentano und Arnim sich dem Werte seiner Lyrik nach weit mehr vergleichen läßt als den Eichendorff, Uhland und Mörike, neben Goethe rückte, so geschah es, um zu zeigen, wie enge er trotz allem mit Goethe zusammentrifft, wie wenig Goethe schlechthin als klassischer Gegenpol gelten darf.

Diese Verwandtschaft wird sofort fühlbarer, wenn wirklich klassische oder klassizistische „lateinische" Lyrik neben beide tritt. Ich holte (Geistesleben S. 99) ein einziges Sonett Petrarkas heran, obendrein in einer Übertragung, die deutlich an Goethes Sprache geschult ist. Sie stammt von Wilhelm Schlegel. Das in sich geschlossene „Sein" dieser Versreihen ist unverkennbarer Gegenpol zu deutschem „Werden", wie es in Goethes, aber auch in der deutschen Romantiker Sängen waltet. Petrarka rückt seinen Gegenstand in die Ferne, Goethe läßt den Augenblick miterleben. Petrarka zeichnet etwas Dauerndes, Goethe etwas Einmaliges. Wenigstens Goethes echteste Lyrik ist ganz verschieden von lateinischem Sang wie von antikem. Goethe kommt allerdings auch antiker Lyrik entgegen, ja zeitweilig sogar — im Sonett — der „lateinischen". Aber gerade das Sonett ist von deutschen Romantikern liebevoll gepflegt worden. Und die anderen romanischen lyrischen Formen wurden nicht bloß von den Brüdern Schlegel und nicht bloß aus gelehrter Liebhaberei von deutschen Romantikern nachgebildet. Gewiß trug man Deutsches in diese Formen hinein, setzte sie, wenn man Arnim hieß, derart ins Deutsche um, daß von ihrem „lateinischen" Wesen nichts übrig blieb. Diese Verwertung indes stellt die schwere Aufgabe, zu zeigen, wieweit die Romantiker noch Deutsche im Sinne Simmels blieben, wenn sie die lateinischen überindividuellen Formen pflegten. Scheinen sie da nicht „lateinischer" zu werden als Goethe?

Strich nennt von seinem Standpunkt aus das Musikalische ein besonderes Kennzeichen der Romantik. Musik wird als Kunst der Unendlichkeit durch solche Verknüpfung mit der Romantik gegen die Kunst der Vollendung ausgespielt. Daß längst dieser musikalische Zug romantischen Dichtens vielbeachtet ist, darf für bekannt gelten. Hier ist Gewohntes und Oftgeübtes auf seine grundsätzliche Bedeutung und auf seinen echten Wert zu prüfen.

Strich erkennt (S. 183) in der Variation mit Recht ein Kennzeichen romantischer Dichtung, nicht bloß romantischer Lyrik. Belege für abwandelnde Lyrik sind hier schon im Anschluß an Strich genannt. Er selbst zieht die Glosse als feste Form der deutschen Romantik für solche Verwandlungen heran. Dann führt er — und das ist noch wichtiger — die romantischen Lieder an, „in denen die Wiederkehr der Strophe nur immer neue Variation von einem Thema ist, das als Refrain durch alle seine Verwandlungen — die Wanderseele gleichsam — dauert". Brentanos „Traum der Wüste" erscheint als Beleg. Wirklich ist es ein entscheidendes Kennzeichen von Brentanos lyrischer Baukunst, Strophe für Strophe so wie in diesem Gedicht eine Reihe von Wörtern wiederkehren zu lassen in immer anderer Verbindung oder auch Stellung. Das Lied der Laurenburger Els, „Der Spinnerin Lied" betitelt, ist ein besonders gearteter Fall. Es bringt nicht in jeder Strophe dasselbe Thema, aber von einer Strophe in die nächste und weiter wandern Wörter und Wortfolgen (genau so gebaut sind die Liedeinlagen von Goethes „Novelle"). Etwas Kehrreimartiges, doch nicht eigentlicher Kehrreim, macht sich in freier Weise bei diesem Meister des Kehrreims hier fühlbar. Das wirkt musikalisch aufs Ohr. Das ist zugleich musikalische Baukunst. Tiecks „Posthornsschall" will nur Musik fürs Ohr sein. Leitmotive in Dichtungen, von Strich (S. 182) als romantische Lieblingsform mit Recht bezeichnet, können ebenso eine rein akustische Wirkung, aber auch eine Bedeutung für den Bau haben. Solche Unterscheidungen gilt es genau durchzuführen und zu erläutern, genauer als Strich es tut. Er sagt von Gedichten in der Art des „Traums der Wüste", sie zeigten keinen Gang von einem Anfang bis zu einem Ende hin, vielmehr ein innerliches Wachstum an Intensität und Tiefe. Gewiß nennt er damit eine Eigenheit musikalischen Aufbaus. Gibt es nicht auch andere Eigenheiten des musikalischen Aufbaus, die von Dichtern genutzt werden?

XIV. DICHTKUNST UND MUSIK.

A. MUSIKALISCHE DICHTUNG.

Schiller scheidet in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" dort, wo er von Klopstock spricht, musikalische und plastische Dichtweise (Säk.-Ausg. 12, 209). Es ist die klassische Stelle, zugleich die nachhaltigste Äußerung über den Gegenstand. Darum mag sie hier in vollem Umfang erscheinen; Schiller will an die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst erinnern und erklärt:

„Je nachdem ... die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie wirklich und der Materie nach Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen; und in diesem Sinne nenne ich Klopstock vorzugsweise einen musikalischen Dichter."

Von entgegengesetztem Standpunkt war Schiller in den Briefen über ästhetische Erziehung an das Verhältnis von Musik und Plastik herangetreten. Im 22. Brief (12, 84) spricht er zunächst von der Notwendigkeit, durch ein Kunstwerk unserm Gemüt nicht bloß die Richtung zu geben, die seiner Kunstgattung entspricht. Die besonderen „Affinitäten", also die Züge des Gattungscharakters, verlieren sich nach Schiller mit jedem höheren Grade, den ein Kunstwerk erreicht. Es sei eine notwendige und natürliche Folge der Vollendung des Kunstwerkes, daß ohne Verrückung der objektiven Grenzen die verschiedenen Künste in ihrer Wirkung auf das Gemüt immer ähnlicher werden. „Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben." Solche Beseitigung der „spezifischen" Schranken bei voller Bewahrung der „spezifischen" Vorzüge, solche Verbindung der Eigentümlichkeit mit einem mehr allgemeinen Charakter erweise den vollkommenen Stil in jeder Kunst. Nach diesen Worten wäre jeder musikalische und jeder plastische Dichter schon mehr oder minder einseitig. Wichtiger ist, daß sie die Scheidung der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichter vorbereiten. Und zwar besonders, wo Schiller die eigentümlichen, die „spezifischen" Gemütswirkungen der drei Künste bestimmt.

Für Schiller steht auch die geistreichste Musik durch ihre Materie in naher Verwandtschaft zu den Sinnen, hat das glücklichste Gedicht an dem willkürlichen und zufälligen Spiel der Phantasie, als seinem Medium, überstarken Anteil, grenzt auch das trefflichste Bildwerk durch die Bestimmtheit seines Begriffes an Wissenschaft. Daher sei es schwer von Musik zu abgezogenem Denken, von Poesie zu einem abgemessenen Geschäft des Alltagslebens überzugehen, von bildender Kunst zu Erhitzung unserer Einbildungskraft und zu dem Versuch, unser Gefühl zu überraschen.

Musik als Kunst der Wirkung auf die Sinne und bildende Kunst als Darstellerin begrifflich bestimmter Gegenstände stehen hier einander gegenüber. Ähnlich faßt die Besprechung der Gedichte Matthissons (16, 258), gleichfalls kurz vor der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, die Musik als Kunst der „Empfindung". Der Dichtung wird hier Gedankeneinheit und Gefühlseinheit vorgeschrieben, logische und musikalische Haltung. Neben dem, was der Inhalt der Dichtung ausdrücke, müsse zugleich Gefühl zum Ausdruck gelangen, also eine musikalische Wirkung sich ergeben. Näher bestimmt Schiller

die Wirkung der Musik hier noch durch die Wendung, Musik begleite und versinnliche die inneren Bewegungen des Gemüts durch analogische äußere.

In Matthissons Gedichten findet Schiller dies Musikalische dank ihren glücklichen harmonisierenden Bildern und dank ihrer kunstreichen Eurhythmie. „Abendlandschaft" vergleicht er unbedenklich mit einer schönen Sonate. Von dem „Alpenwanderer" und von der „Alpenreise" sagt er, man glaube einen Tonkünstler zu hören, der versuchen will, wie weit seine Macht über unsere Gefühle reicht. Dazu sei eine Wanderung durch die Alpen ungemein glücklich gewählt; das Große wechsle da mit dem Schönen, das Grauenvolle mit dem Lachenden. (Schiller versuchte selbst gleiches später am selben Stoff.)

Endlich verknüpfen noch bekannte Äußerungen Schillers sein eigenes Schaffen mit Musik. An Goethe schreibt er am 18. März 1796, bei ihm sei, wenn er an ein Drama gehe, die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand. Dieser bilde sich erst später. „Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee." Schon am 25. Februar 1789 hatte er an Körner geschrieben: „Meine Ideen sind nicht klar, ehe ich schreibe." Das wird — und zwar gleichfalls im Hinblick auf die „Künstler" — erläutert durch den Brief an Körner vom 25. Mai 1792: „Das Musikalische eines Gedichts schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff von Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin." Ein unbestimmter Drang nach Ergießung strebender Gefühle erzeuge überhaupt meist die Werke der Begeisterung.

Als oben gezeigt wurde, wie Friedrich Schlegel den Bau von Goethes „Lehrjahren" durch den Vergleich mit musikalischer Baukunst erläutert, mußte schon (S. 204f.) geschieden werden zwischen zwei Möglichkeiten, die Gestaltzüge von Dichtung durch Merkmale der Musik zu erhellen. F. Schlegel denkt nicht an die Wirkung auf das Gehör, sondern hat ein Nacheinander von Stimmungswirkungen im Sinn, das auch bloß durch die Art der Vorgänge des Romans bedingt sein kann. Anders meint es Wilhelm Schlegel, wenn er in der Sprache von Tiecks „Volksmärchen" Musik feststellt. Hier ist an die unmittelbare Wirkung auf das Ohr gedacht. Doch mit diesem einen Gegensatz reicht man nicht aus. Schon die Äußerungen Schillers deuten an, daß dreierlei in Betracht kommt, wenn vom Musikalischen einer Dichtung gesprochen wird. Erstens die Wirkung auf das Gehör, das Reinakustische. Zweitens Musik als bloßer Ausdruck von Gefühlen. Drittens der Bau, die künstlerische Ordnung des Nacheinanders in einem musikalischen Kunstgebilde.

Die dritte Möglichkeit kann indes wieder in zwei gegensätzliche Fälle geschieden werden: Entweder ist gemeint, wie kunstgemäße Themenführung sich in dem Aufbau geltend macht. Oder es wird nur an das Auf und Ab, das Hin und Her von Stimmungen des Gefühls gedacht, die ein Werk der Musik nacheinander vorführt. Natürlich bewirkt die Themenführung den Wechsel der Stimmungen. Gerade dem Laien aber liegt es nahe, nicht bis zum letzten Grunde vorzudringen, sondern sich mit dem Stimmungswechsel zu begnügen, der auch dem Ungeschulten aufgeht. (Daß ich hier wie oben in den Ausdrücken etwas von Schiller abweiche, ist notwendig. Die Fachsprache seines Zeitalters nennt gern Empfindung, was wir als Gefühl bezeichnen. Ich hoffe, das Richtige getroffen zu haben.)

Schiller denkt wohl an die rein akustische Wirkung der Musik, wenn er von der Verwandtschaft der Musik mit den Sinnen redet. Er meint das Akustische, soweit es Ausdruck von Gefühlen ist, wenn er von der Musik sagt, sie begleite und versinnliche die inneren Bewegungen des Gemüts durch analogische äußere. So kommt er unmittelbar heran an die Baukunst der Musik. Er weiß, daß eine Sonate durch verschiedene Gefühlslagen hindurchführt, daß sie Großes mit Schönem, Grauenvolles mit Lachendem wechseln lasse. Doch bis an die tonale Gestaltung, bis an die Arbeit des Tonsetzens gelangt er bestenfalls, wenn er von der kunstreichen Eurhythmie Matthissons redet und sie zum Musikalischen rechnet. Er bleibt sonst bei den Gefühlen stehen, die im Zuhörer wachgerufen werden, er kümmert sich nicht um die Beschaffenheit des tonalen Ausdrucks, der diese Wirkung bedingt.

Daher fragt sich, was Schiller eigentlich meint, wenn er sagt, das Musikalische eines Gedichts gehe bei ihm dem klaren Begriff von Inhalt voran. Hat er zu Beginn bloß die Vorstellung eines Auf und Nieder von Gefühlsstimmungen? Um in Schillers eigener Sprache mich auszudrücken: Schwebt ihm ein Wechsel von Großem und Schönem, von Grauenvollem und Lachendem vor? Oder vernimmt sein inneres Ohr eine Melodie? Da Schiller den ganzen Fragenumkreis gern im Hinblick auf die „Künstler" erwägt, läßt sich die Frage noch genauer geben: War ihm dies Werk im Augenblick der Konzeption eine Folge von wechselnden Stimmungen oder tönte in seinem Ohre, noch reinklanglich, ohne in Worte gebannt zu sein, der Rhythmus oder die Melodie des Verses, ja ganzer Versreihen der „Künstler"? Mit großer Wahrscheinlichkeit darf angenommen werden, daß gleich vielen anderen Dichtern Schiller zuerst die Musik seiner Verse ge-

wann, ehe er an deren Umwandlung in sinnvolle Worte ging. Allein wenn Schiller von dem Musikalischen eines Gedichts spricht, das dem klaren Begriff von Inhalt vorangeht, meint er schwerlich Rhythmus und Melodie.

Für die Stelle der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung ergibt sich mithin: Die musikalische Dichtung wird, wo das Entscheidende zu sagen ist, diesmal ganz verneinend umschrieben. Sie bringt einen bestimmten Zustand des Gemüts hervor, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes zu bedürfen, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen. Abgesondert wird innerhalb dieses Gebietes, das nur als Gegensatz zu Plastik umschrieben ist, bloß was in der Poesie wirklich und der Materie nach Musik ist. Also doch wohl alles Reinakustische. Auch dies Reinakustische wird dem musikalischen Dichter zugestanden. Das ist selbstverständlich. Freilich gehört auch dem plastischen Dichter Reinakustisches. Schiller indes verrät nicht, ob dem musikalischen Dichter solche Wirkung auf das Gehör in anderem, etwa in höherem Sinn eignet als dem plastischen.

Die Stelle ist so allgemein gehalten, daß wichtige Unterschiede, die sich schon aus älteren Äußerungen Schillers erkennen ließen, unberücksichtigt bleiben. Schiller aber mochte an diese Unterschiede gedacht, sie, ohne es ausdrücklich zu sagen, mitinbegriffen haben. Allein indem er sie verschwieg, ließ er den Verwertern seines Begriffspaares plastischer und musikalischer Dichtung freie Hand, die bedeutsamen Unterschiede zu übersehen oder mindestens zu unterschätzen. Musikalisch heißt dem einen der Dichter, der bloß Wirkung auf das Gehör sucht, dem anderen, wer nur Gefühle wecken will, dem dritten, wer ein Nacheinander von wechselnden Stimmungen bringt. Alles das deutet auf beträchtliche Lockerung des Aufbaus von Dichtungen. Weder logische noch tektonische Stützen machen sich bemerkbar. Die wenigsten denken daran, daß der Wechsel der Töne in der Musik etwas Gesetzliches haben kann. So wird vielen musikalische Dichtung schlechthin zu formloser. Wenn das Ungeformteste bezeichnet werden soll, muß Musik herhalten, als ob in dem Nacheinander der Töne eines künstlerischen Klanggebildes gar kein Gesetz waltete.

Das ruht zum guten Teil auf Unkenntnis. Wirklich sind ihrer nicht viele, die mit voller Beherrschung der Baukunst von Musik über Dichtung sich äußern. Ich nehme diese Beherrschung nicht für mich in Anspruch.

B. BAUKUNST DER MUSIK.

Auf unserem Wege durch die Kunstlehre der Welt kennzeichnete sich stets der Gegensatz einer Gestaltungsweise, die mit festen Verhältniszahlen arbeitet, und einer Kunstform, die sich gegen alle Zahlbegriffe wehrt und ihr Gesetz nur aus dem Gehalt holt. Wenn anders die erste Richtung als Quelle eines strengeren Formens gefaßt werden kann, die zweite sich der Gefahr aussetzt, ins Formlose zu geraten, so ist Musik dank ihrer zahlenmäßigen Bedingtheit von vornherein formlosem Ergusse oder mindestens einer geringen Betonung zahlenstrengen Gestaltens nicht ausgesetzt. Lorenz Mizler verfocht um 1740 den Satz: „Die Mathematik ist das Herz und die Seele der Musik." Wirklich ist eine Mathematik strenger und unverbrüchlicher Zahlenverhältnisse auf dem Gebiet der Musik schon da anzutreffen, wo etwa Wortkunst von allem Rechnen noch weit entfernt ist.

Festes Zahlenverhältnis herrscht in dem Nebeneinander der Töne, die zu der Tonleiter verbunden werden. Das gesamte Tonhöhenmaterial der Musik ordnet sich in der Tonleiter zu einem Nebeneinander, dessen einzelne Töne zueinander in einer Beziehung von zahlenmäßig errechenbarer Bestimmtheit ihrer Schwingungen stehen. Mathematik macht sich ferner gel-

tend, sobald ein Ton zum anderen sich gesellen soll. Melodik, Rhythmus und Harmonik lassen sich auf Zahlenverhältnisse begründen. Melodik ist bedingt auch durch die Folge wechselnder Tonhöhenverhältnisse. Rhythmus ergibt sich aus einer Einteilung der Tonfolge in regelmäßig wiederkehrende Gruppen von Zeiteinheiten; sie verknüpfen Betontes mit Minderbetontem und lassen auch im Verhältnis von Betontem und Minderbetontem feste Zahlen zu. Harmonik ruht auf den Verhältnissen der Schwingungszahlen gleichzeitig erklingender Töne. Konsonanz und Dissonanz ergeben sich je nach dem Verhältnis der Schwingungszahlen des einzelnen Tons. (Gleichgültig ist dabei, wieweit zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern das Konsonanzgefühl verschieden ist.) Je einfacher das Verhältnis der Schwingungszahlen ist, desto leichter ergibt sich Konsonanz. Die Oktave hat das Schwingungsverhältnis 1 : 2. Doch noch Dissonanz läßt sich in ein Zahlenverhältnis bringen.

Die Lehre von der Musik hat diese zahlenmäßige Gesetzlichkeit beim Verknüpfen der Töne längst erkannt. Wortkunst konnte, und zwar nur spät, versuchen, für ihr Formen etwas von dieser Gesetzlichkeit zu lernen. Melodie und Rhythmus sind der Musik und der Wortkunst gemeinsames Eigentum. Um die Melodie und den Rhythmus einer Wortfolge genauer zu bestimmen, als es durch die Mittel alter Metrik geschehen kann, griff man zu der Notenschrift. Eigenheiten der Wortkunst werden seitdem erhellt durch Bezeichnungen, die der Musik für ihre Zwecke geläufig sind. Besonders weit ging in dieser Richtung Franz Saran (Deutsche Verslehre, München 1907). Nach Sievers' Forderung erweitert Saran den Begriff der Verslehre und nimmt zum Rhythmus noch Melodie, Klangcharakter und Verwandtes hinzu. Die Notenschrift dient ihm für seine Zwecke weit ausgiebiger als seinen Vorgängern. Die Versmelodie will er durch dieses Mittel bezeichnen. Ausdrücklich wünscht er (S. 217), daß man sie ohne jede Taktierung und Mensur verstehen solle. „Die Noten sollen, so gut es geht, den Zeitwert der Silben angeben, ohne untereinander strenge Proportionalität zu halten." Erweist nicht schon dieser Satz, um wieviel mehr Mathematik in Musik waltet als in Wortkunst?

Siegfried Behn (Rhythmus und Ausdruck in deutscher Kunstsprache, Bonn 1921) verzichtet auf Bezeichnung des Rhythmus durch Musiknotenschrift. Er arbeitet unter anderem mit Ziffern, um Betonungsstufen zu scheiden.

Wenn aber Musik und deren Schrift für Zwecke der Metrik von Wortfolgen benutzt werden konnten, beruht das auf der Tatsache, daß Musiklehre einen strengeren Formbegriff besitzt, einen Formbegriff von mathematischer Bemeßbarkeit. Ob jemals ein gleichstrenger Formbegriff in der Wortkunst nachgewiesen werden kann, bleibe offene Frage. Der Musik bietet ihr Material, bieten die Töne ja einen viel größeren Spielraum, bloß dem künstlerischen Gestalten zu dienen. Die Worte, die nicht nur tönen, die noch einen Sinn auszudrücken haben, die etwas Begriffliches enthalten, sind von vornherein niemals derart nur nach dem Verhältnis ihres Klingens zu verknüpfen wie die Töne der Musik. Darum ist ja alle künstlerische Gestalt an Tonwerken rascher und eindeutiger zu erkennen als an Werken der Dichtkunst.

Gern erhebt man gegen diese Selbstverständlichkeit den Einwand, daß Baukunst der Musik nichts von der festen, zahlenmäßigen Gesetzlichkeit einer antiken Strophe oder eines Sonetts besitze. Musik tritt bei solcher Betrachtungsweise als unmittelbar verwandt neben eine Gestalt der Dichtung, wie sie auf germanischem Boden bevorzugt wird, also neben ganz persönliche Gestaltung, die bloß von einem Innerlichen sich das Äußere vorschreiben läßt.

Kämpfe, wie sie von den Gehaltsästhetikern gegen die Gestaltästhetiker auf dem Boden der Dichtung geführt werden, fehlen auch auf dem Boden der Musik nicht. Wer in Musik etwas von festen Zahlen finden

will, soweit die Tektonik in Betracht kommt, hat mindestens so Übles zu befahren wie ein Forscher, der mit Carl Steinweg die festen Zahlen im Aufbau französischer oder deutscher klassischer Dichtung nachweisen möchte. Bezeugt nicht auch das, wie wenig die Musik von vornherein als Kunst von lockererm Bau dem Dichten entgegengesetzt werden darf?

Hier soll kein Urteil gefällt und nicht für oder gegen die Zahlenästhetiker auf musikalischem Felde entschieden werden. Es genügt die Tatsache, daß neuere Musiktheorie und Musikgeschichte zu Ansichten zurückkehren, die schon dem 17. und 18. Jahrhundert nicht fremd waren. F. Marin Mersenne, der Franzose, in seiner „Harmonie universelle" (1627 und 1636), der Deutsche Athanasius Kircher in seiner „Musurgia" (1650) gelten als Säulen mathematischer Musikbetrachtung, soweit auch Komposition in Frage steht. J. Ph. Kirnberger wollte in seinen Schriften, in den „Wahren Grundsätzen zum Gebrauch der Harmonie" (1773) und in der „Kunst des reinen Satzes in der Musik" (1774—79), zunächst nur die Grundsätze der Harmonik sorgfältiger bestimmen. Allein auch er nähert sich da und dort den Wegen Kirchers. Sulzer nennt Kirnberger ausdrücklich seinen Gewährsmann für Regeln der Harmonie (Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2. Aufl. 3, 439), von Mathematik des Aufbaus in der Musik ist bei Sulzer dagegen nicht viel zu finden. Lorenz Mizler zählt in den dreißiger und vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts zu den Gesinnungsgenossen Kirchers.

Wesentlich über solche Vorläufer hinaus geht jetzt Wilhelm Werker. Gegen seine „Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach" (Leipzig 1922) läuft Rudolf Steglich (Zeitschrift für Musikwissenschaft 1923 5, 469ff.) Sturm. Allein wesentlich scheidet sich Steglich von Werker nur in der Art und Weise, wie er Zahlen an dem Bau eines Musikwerkes erkennt, nicht durch unbedingte Ablehnung aller Mathematik des Aufbaus. Steglich verdenkt Werker, daß er nicht richtig „sehe". Er nennt Werkers Zahlen mathematisch-spekulativ und stellt ihnen Zahlen entgegen, die „aus dem Ergebnis der musikalischen Analyse gewonnen" sind. Auch Steglich sagt der Melodie des C-Dur-Präludiums von Bach nach, daß sie mit dem vierzehnten Ton den ersten Abschluß auf e′ erreiche, dann sieben Töne brauche, um zur Befestigung dieses e′ durch die Rückkehr zum dreitönigen Ausgangsmotiv zu gelangen. Nur fügt Steglich sehr vorsichtig hinzu, damit sei noch nicht erwiesen, daß hier musikalische Notwendigkeiten vorliegen.

Das umstrittene Gebiet mathematischer Baukunst der Musik scheide hier indes aus. Es gibt genug Altbekanntes und längst allgemein Anerkanntes aus dem Umkreise musikalischer Komposition, das als Zeichen mehr oder minder strenger Tektonik gefaßt werden kann. Vor allem ist der Bau des Lieds und der Sonate ein vorzüglicher Beleg für Gesetzlichkeit, die immer wiederkehrt. Und von solcher Gesetzlichkeit der Musik strahlt viel Licht auf verwandte Kunstgriffe der Dichtung. Hier erhellt Musik wirklich die Gestaltung von Dichtwerken.

Das zweiteilige Lied stellt zwei Perioden oder zwei Periodengruppen A und B zusammen. Oft moduliert der erste Teil A von der Tonika nach der Dominante hin, während der zweite Teil in der Dominante beginnt und dann zur Tonika zurückführt, so daß Anfang und Ende tonartlich verknüpft sind, die Einheit der beiden Teile also merklicher wird.

Noch fühlbarer wird die Einheit in der dreiteiligen Liedform. Ihr Schema ist A—B—A. Einem ersten Satz A folgt ein gegensätzlicher Satz B, zum Abschluß wird der erste Satz A wiederholt. Verwandte Rückkehr zum Bekannten besteht in der Variation (Schema A—A1—A2—A3—A4 usw.), im Rondo (Schema A—B—A—C—A—D usw.), endlich in der Fuge, die ein Grundthema oder mehrere kontrapunktisch entwickelt. Indem die Durchführung des Themas durch die Einzelstimmen mit thematisch freien Zwischenspielen wechselt, erweckt die Fuge wie das Rondo den Eindruck der Rückkehr zu etwas Refrainartigem.

Auch in der Sonatenform gibt es ein dreiteiliges Schema. Sie beginnt mit einem Thementeil, der zwei gegensätzliche Themen zur Grundlage des Ganzen macht, eines in der Tonika, das andere etwa in der Dominante. Der zweite Teil, die Durchführung, verarbeitet die Themen. Der dritte Teil wiederholt den ersten Teil mit beiden Themen in der Grundtonart. Wahrt so die Sonate in ihren

drei Teilen das Nacheinander der dreiteiligen Liedform, so erinnert ihr erster und dritter Teil an die zweiteilige Liedform, indem in jedem dieser Teile der Sonate zwei Themen aufeinanderfolgen.

Es ist ganz selbstverständlich, daß die beiden Formen des gesungenen Lieds in der Wortlyrik sich nachweisen lassen. Kaum kann da von wechselseitiger Erhellung die Rede sein, weit eher von wechselseitiger Bestimmung. Worte und Musik des Lieds sind ursprünglich miteinander entstanden, ja wahrscheinlich dankt das Lied seine beiden Formen dem Wortausdruck. Je näher Wortlyrik auch heute noch der Vertonung kommt, desto unbedingter bewahrt sie die Form des zwei- oder dreiteiligen gesungenen Lieds. Der Kehrreim, wie alle Rückkehr zum Bekannten im Wortlied, verrät die enge Beziehung. Zu scheiden ist allerdings zwischen zwei Gruppen sogenannter musikalischer Lyrik. Die eine taugt besonders zur Vertonung, die andere wirkt schon durch das Wort derart musikhaft, daß Vertonung nichts mehr hinzuzutun hätte. Eine Bonner Dissertation, die hoffentlich bald gedruckt werden kann, unterscheidet die beiden Gruppen als promusikalische und musikalische Lyrik. Die promusikalische Lyrik zeigt besonders stark die Züge der musikalischen Liedform. Sie neigt zum Kehrreim, der vertont viel notwendiger wirkt als gesprochen. Kunstvoller erscheint die musikalische Lyrik. Sie bindet sich minder an die Gesetze der musikalischen Liedform. Kehrt sie zum Bekannten zurück, so tut sie es in minder gebundener Weise.

Promusikalische Lyrik ist vor allem im Volkslied anzutreffen, dann in der volksliedartigen Poesie, zunächst also bei deutschen Romantikern. Mörikes „Agnes" ist ein guter Beleg:

Rosenzeit! Wie schnell vorbei,
Schnell vorbei
Bist du doch gegangen!
Wär' mein Lieb nur blieben treu,
Blieben treu,
Sollte mir nicht bangen.

Um die Ernte wohlgemut,
Wohlgemut
Schnitterinnen singen.
Aber ach! mir kranken Blut,
Mir kranken Blut
Will nichts mehr gelingen.

Schleiche so durchs Wiesental,
So durchs Tal,
Als im Traum verloren,
Nach dem Berg, da tausendmal,
Tausendmal
Er mir Treu' geschworen.

Oben auf des Hügels Rand,
Abgewandt,
Wein' ich bei der Linde;
An dem Hut mein Rosenband,
Von seiner Hand,
Spielet mit dem Winde.

Die Wiederholungsfiguren dieses Lieds kommen in der Vertonung viel glücklicher heraus als beim Sprechen, erscheinen begründeter und daher begreiflicher. Gibt musikalische Lyrik immer etwas auf, wenn sie vertont wird, drängt sich dann Musik vor und läßt dem Wort nur einen eingeschränkten Spielraum, so gewinnt promusikalische Lyrik ihren eigentlichen Sinn und den rechten Ausdruck, wenn sie von Musik unterstützt ist.

Als Beleg musikalischer Lyrik darf Mörikes „Verborgenheit" gelten:

Laß, o Welt, o laß mich sein!
Locket nicht mit Liebesgaben,
Laßt dies Herz alleine haben
Seine Wonne, seine Pein!

Was ich traure, weiß ich nicht,
Es ist unbekanntes Wehe;
Immerdar durch Tränen sehe
Ich der Sonne liebes Licht.

Oft bin ich mir kaum bewußt,
Und die helle Freude zücket
Durch die Schwere, so mich drücket,
Wonniglich in meiner Brust.

Laß, o Welt, o laß mich sein!
Locket nicht mit Liebesgaben,
Laßt dies Herz alleine haben
Seine Wonne, seine Pein!

„Verborgenheit" nähert sich dem promusikalischen Lied nur durch die Gleichheit der ersten und der vierten Strophe. Rückkehr zum Bekannten geht hier bis an die äußerste Grenze, indem eine ganze Strophe nochmals erscheint. Ganz besonders fühlbar wird dadurch ein Aufbau nach der Art des dreiteiligen Lieds. Solcher Aufbau kann in verschleierterer Weise dem Lied geschenkt werden. Unnötig ist Wiederkehr gleicher Wortfolgen. Das Nacheinander A—B—A läßt sich auch herstellen, wenn der Stimmung des Eingangs eine entgegengesetzte folgt und es dann zur Eingangsstimmung zurückgeht. Noch kunstvollere Mittel stehen zur Verfügung.

An Beispielen, die uns hier längst geläufig sind, seien diese Unterschiede noch erläutert. Goethes „Auf dem See" wahrt das Dreiteilige des Lieds. Es bringt als ersten Satz A: Naturgenuß. Als zweiter Satz B folgt: Erinnerung an vergangenes Glück. Im dritten Absatz kehrt Naturgenuß, also A, wieder.

Ganz ähnlich gebaut ist das 122. Sonett von Petrarka. Schlegel verdeutscht:

Ich sah der höchsten Schönheit zarte Blüte,
Den Reiz, der meine Sinne so verwirrt,
Daß alles sonst mir Traum und Schatten wird,
Gepaart mit Sittenhuld und Engelgüte;
Und sah, von stummer Wehmut wie berauscht,
Ihr helles Aug' im Tau der Tränen schwimmen.
Ach, Wald und Waldstrom hätte wohl gelauscht
Bei ihren Reden, ihren Klagestimmen!
Denn Weisheit, Seelenadel, Lieb' und Gram
Verbanden da harmonisch sich zu Weisen,
Die nimmer noch die Welt so süß vernahm.
Es hallte nach in allen Himmelskreisen;
Es säuselte kein Blatt an Busch und Baum,
Nur Melodie durchfloß der Lüfte Raum.

Das erste Quartett bringt ein A, das zweite ein B. A ist bezwingende Schönheit von Körper und Seele der Geliebten. B ist der Gram der Geliebten. Im ersten Terzett ist dieser Gegensatz überwunden. A kehrt verklärt wieder. Im zweiten Terzett tönt es feierlich aus.

Der Unterschied der beiden Gedichte, der diesmal ins Gewicht fällt, ruht in der Tatsache, daß Petrarka die Themenabfolge in das streng bemessene System des Sonetts eingliedert, daß Thema A und Thema B in je vier Versen von einheitlicher Gesetzlichkeit sich geben, daß die zweimal drei Verse des Terzetts in ihrer verwandten und zugleich verschiedenen Gesetzlichkeit den Ausklang bringen. Goethe bewegt sich viel freier. Er bindet sich an kein vorhergegebenes Maß.

Ferner ist die Verwandtschaft mit der Bauweise des dreiteiligen Liedes ganz und gar nicht jedem Sonett eigen. Es ist vor allem ein Kunstwerk der festen Maße. Der Gehalt der einzelnen Teile wird von den ältesten italienischen Poetikern (vgl. J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik, 2. Aufl. Straßburg 1902 S. 489) nicht so bestimmt, wie das Sonett Petrarkas es erwarten ließe: Das erste Quartett stelle eine Behauptung auf, das zweite beweise sie; das erste Terzett diene zur Bestätigung, das zweite ziehe den Schluß des Ganzen. Damit ist das Sonett völlig einer Mitteilung von Gedanken unterworfen. Doch auch W. Schlegel (Berliner Vorlesungen 3, 215f.) gibt zu, daß durch die genau bestimmte Gliederung das Sonett aus den Regionen der schwebenden Empfindung in das Gebiet des entschiedenen Gedankens gezogen werde. Was er selbst über die Verteilung des Gehalts auf die vier

Strophen sagt, stimmt gleichfalls nicht ganz zu dem mitgeteilten Sonett Petrarkas: Sehr gelinde Anregung in den beiden Quartetten, immer mit Befriedigung gemischt; die stärksten Massen von beiden fänden sich in den Terzetten. Im ersten Terzett wird eine ungeheure Spannung erregt, im zweiten stufenweise und erst in der letzten Zeile befriedigend gelöst. W. Schlegels Sonett „Das Sonett" (Sämtliche Werke 1, 304) verzichtet auf alle Festlegung des Gehalts der einzelnen Strophen und bestimmt ausschließlich nur die metrische Gestalt. Im ganzen indes billigt es dem Sonett „reines Ebenmaß der Gegensätze" zu. Das entscheidet. Gegensatzwirkungen also auch im Sonett, aber in reinem Ebenmaß vorgetragen. In den Berliner Vorlesungen (3, 216) wird sehr richtig als Gegenpol des Sonetts das „melodische Hin- und Herwiegen in weichen Gefühlen" bezeichnet.

Als melodisches Hin- und Herwiegen könnte Tiecks Lied aus der „Magelone" (oben S. 342) gefaßt werden. Seinen Bau, die Dreiteiligkeit und die Gegensätze, die solche Dreiteilung ermöglichen, suchte ich aufzudecken. Soll nun noch ausdrücklich gesagt werden, daß nicht alle Lieder Goethes und noch weniger alle Lieder Tiecks und seiner romantischen Genossen die strengere Bauart des dreiteiligen Liedes wahren, daß es weit öfter ein melodisches Hin- und Herwiegen in Gegensätzen bleibt? Gerade andere Lieder aus der „Magelone" bezeugen das, etwa „Willst du des Armen dich gnädig erbarmen".

Vollends verzichtet Tieck auf eine Durchführung von Thema und Gegenthema, wenn er einem Lied die Aufgabe erteilt, durch seinen Klangstoff mit Musik zu wetteifern. Wer den Schall des Posthorns durch die Wortfolgen eines Gedichts versinnlichen will, kann keine dreiteilige Form brauchen. Weit mehr noch ersteht ein melodisches Hin- und Herwiegen. Ganz anders als in den bisher angeführten Fällen macht sich das Musikhafte geltend. Nicht die Baukunst des Musikers, nicht die Kunst der Themenführung und Motivverschlingung gilt hier, sondern ganz ausschließlich das Melodische, soweit es als Klang auf das Ohr wirkt. Es ist der erste der drei Fälle, die oben (S. 348) zu scheiden waren, der Fall reinakustischer Wirkung, zugleich der vollste Gegensatz zu promusikalischer Form.

Von den Bestimmungen des Aufbaus eines Sonetts, die in den Berliner Vorlesungen Wilhelm Schlegel vorträgt, paßt am genauesten zu dem angeführten Sonett Petrarkas die Forderung, das letzte Terzett solle das Ganze in sich konzentrieren, während das vorhergehende Terzett zur Vorbereitung auf den mächtig entscheidenden Schluß verwandt werden müsse. Die beiden Quartette aber brächten die Exposition, oft in Aufzählung von Gleichartigem, zuweilen auch in Darlegung der Gegensätze. Natürlich bedeutet das Sonett Petrarkas den zweiten Fall. Seine Quartette stehen sich gegensätzlich gegenüber. Die Wendung vom mächtig entscheidenden Schluß kann leicht mißverstanden werden. Soll das eine Steigerung des Tones am Ende bedeuten, so träfe es gerade auf unser Sonett nicht zu. Es läßt ausklingend den Ton fallen. Selbstverständlich kann auch das Gegenteil herrschen. Mit Wirkungen der Musik wetteifert der Ausgang von lyrischen Gedichten wohl immer. Musikalisch ist es zu empfinden, wenn ein Gedicht zu einem wuchtigen Schluß emporsteigt, aber auch wenn es — wie das Sonett Petrarkas — die stärkste Anspannung der Kraft unmittelbar vor dem Schluß ansetzt und dann den Ton fallen läßt.

Gerade klassische Lyrik übt den einen wie den anderen Brauch. Horaz beendet die neunte Ode des dritten Buches, das „Donec gratus eram tibi", wie mit einer Fanfare: „Tecum vivere amem, tecum obeam libens." Der leisere Ausklang stellt sich gern ein, wenn Horaz feierlich anhebt, etwa im ersten Gedicht des dritten Buches „Odi profanum volgus et arceo". Sollte die alkäische Strophe dieses Gedichtes nicht durch ihren fallenden Ausgangsrhythmus solcher Herabdämpfung des Schlusses entgegenkommen?

Wachstum an Intensität und Tiefe darf also nicht, wenn es in einem lyrischen Gedicht sich vollzieht, zum ausschließlichen Vorrecht einer nichttektonischen Bauweise gestempelt werden. Strich beobachtet richtig (Festschrift für Muncker S. 33) an Gedichten der Barockzeit einen Drang zu einem pointierten Ende hin. Er empfindet das wie die vereinheitlichende Bewegung, die von Wölfflin an Kunstwerken des Barocks festgestellt wird. Einheit tritt an die Stelle klassischer Vielheit und entwertet Teile des Kunstwerkes zugunsten eines einzigen Teils. Allein wenn nicht noch anderes für die barockhafte Gestaltung eines lyrischen

Gedichts spricht, dürfte dieser eine Zug wenig entscheiden. Gerade klassische Lyrik kennt solche scharfe Zuspitzung am Ende auch. Dem Sonett ist sie nicht fremd. Sie entspricht einer musikähnlichen Gestaltungsweise, die ebenso solche wie entgegengesetzt betonte Schlüsse baut.

Tatsächlich sollen im „Sternbald" nur die einzelnen Instrumente Schalmei, Posthorn, Waldhorn, Alphorn durch Wortfolgen nach ihrer Klangfarbe wiedergegeben werden. Tiecks „Verkehrte Welt" geht weiter und verzichtet auf den Vers, also auf Liedform, wenn eine Symphonie oder wenn Zwischenaktsmusik durch die Mittel der Sprache abkonterfeit werden soll. Im Hintergrund steht freilich der Anspruch des musikalischen Dichters, nur die Wirkung auf das Gehör zu erstreben, nicht durch den Sinn der Worte dem dichterischen Kunstwerk einen Wert zu geben, der auch auf unkünstlerischem Wege zu erreichen ist. Hierher gehört Tiecks Frage, ob der Mensch nicht ebensogut in Instrumententönen denken könne wie in Gedanken. Hierher gehören die berühmten, ja berüchtigten Verse Tiecks von der Liebe, die in süßen Tönen denkt, weil Gedanken zu fern stehen. So kann Tieck ein andermal fragen, warum Inhalt den Inhalt eines Gedichts ausmachen solle. Oder Novalis plant Gedichte, die nur wohlklingend sind und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich. (Vgl. meine „Deutsche Romantik" 5. Aufl. 1, 97.)

Da enthüllt sich eine Seite des musikalischen Dichtens, an die wohl Schiller kaum gedacht hatte, als er das Wesen des musikalischen Dichters umschrieb. Zwar bezog er alles ein, was in der Poesie wirklich und der Materie nach Musik ist. Allein bis zu der Forderung kam er nicht, dem Verse und dem Wort ausschließlich nur die Kraft zu leihen, die auch den Tönen eigen, dem Wort und dem Vers zu nehmen, was ihnen erreichbarer ist als den Tönen: die unzweideutigere Bezeichnung des Sinns.

Schiller blieb bis zuletzt zu sehr der rationalistisch betonte Schwabe, als daß er den Sinn des Wortes ganz der Wirkung des Wortes auf die Sinne aufgeopfert hätte, wie die Romantiker Novalis und Tieck es meinten. Trotzdem geht er in solcher musikalischen Wirkung auf die Sinne bis an die Grenze, die bloßes Tönen scheidet von sinnerfüllter Wortkunst. Gerade bei ihm entschädigt oft nur die kunstvolle Wirkung auf das Gehör für Unzulänglichkeiten des Gehalts. Bloß wer von den rauschenden Klängen seiner Wortmusik über gewisse Stellen seiner Dichtung weggetragen wird, überhört Wendungen, die zum Platten neigen. Dieselben Romantiker, die ihrerseits für das Tönen des Dichterworts so viel übrig hatten, scheinen gerade für Schillers akustische Wirkungen kein Ohr besessen und desto schärferen Auges das zuweilen grobe Gewebe des Gedankens gesehen zu haben. Darum ereiferten sie sich so gegen das Lied von der Glocke. Daß und warum Schiller in diesem Lied Grobheit des Gewebes nicht scheute, braucht wohl hier nicht gesagt zu werden. Einem Dichter von Schillers schwungvoller Geistigkeit wird es überdies nicht leicht, sich allgemeinverständlich zu geben. In „Hero und Leander" wiederum, einem Meisterwerk musikalischer Tonwirkung, erschrickt der Feinfühligere, wenn er entdeckt, mit wie derben und abgebrauchten Wendungen Schiller das Glück erfüllter Liebe bezeichnet. Goethe, der solche Lagen viel kühner ausmalt, hätte etwas wie die sechste Strophe dieser Ballade nie geschrieben.

In meiner Schrift „Leben, Erleben und Dichten" (Leipzig 1912 S. 17ff.) bringe ich noch von anderer Seite Belege für eine Wortkunst, die den Sinn zugunsten der Wirkung auf die Sinne preisgibt. Ein Lied Arndts erweist dort, wie die überstarken Takte eines berauschenden Rhythmus den Wortausdruck vergewaltigen. Ich beziehe mich dabei auf Minors „Neuhochdeutsche Metrik" (2. Aufl. S. 18f. 114). Zugleich führe ich die Linie bis zu den Bräuchen des Farbenhörens, die bei deutschen Romantikern wie bei Stefan George in dem Wunsche wurzeln, dem Wortausdruck nicht so sehr eine musikalische Wirkung zu geben, als vielmehr durch das Tönen des Worts auf unseren inneren Sinn zu wirken und unsere Sehvorstellungen zu bestimmen. Von Arndt zu George ist ein sehr weiter Weg. Gerade die Dynamik von Arndts Versen widerspricht durchaus dem gehaltenen Ton Georges. Für George wären Lieder Arndts nur derber Singsang. Allein während George auf der einen Seite den Sinn seiner Verse höchsten geistigen Ansprüchen, also den strengsten Forderungen des Gehalts gerecht macht, strebt auch er nach einer musikalischen Wirkung. Sie kennzeichnet sich in dem psalmodierenden Tonfall der Rezitatoren, die seine Verse nach seinem Wunsche vortragen.

Dichtung, die auf das Gehör wirken will wie Musik, scheidet sich von Dichtung, die wie Musik aufbaut. Gleichwohl kann, wo das Akustische der Musik von Dichtkunst am genauesten nachgebildet wird, auch musikalische Architektonik sich hinzugesellen. Gerade ein Dichter, der wie Tieck wirklich etwas von musikalischer Komposition versteht, sucht, wo er der Wortkunst die letzten Mittel der Musik leihen will, auch musikalisch zu bauen. Die „Verkehrte Welt" wird von einer „Symphonie" eröffnet. Diese Symphonie (wir würden sagen: Ouvertüre) läßt aufeinanderfolgen: Andante aus D-Dur, Piano, Crescendo, Fortissimo,

Adagio, Tempo primo, Violino primo solo, Pizzicato mit Accompagnement der Violinen, Alle Instrumente, Forte. Das alles soll, laut vorgetragen, wirken wie Musik, soll die Unterschiede deutlich bemerkbar machen, die zwischen den angegebenen Ausdrucksmöglichkeiten der Musik bestehen. In ungebundener Rede ist das geschrieben und es sagt, was am Anfang eines Dramas in einem Prolog gesagt werden könnte. Aber den Wechsel des Ethos und der Dynamik des Vorgetragenen bezeichnet das Nacheinander musikalischer Fachausdrücke, das oben mitgeteilt ist. Wie Tieck das macht, zeige das „Forte", das als Finale die Symphonie abschließt. Es lautet (Schriften, Berlin 1828 5, 287f.):

„Alles ist fertig, die Dekoration aufgestellt, der Souffleur zugegen; mehr Zuschauer kommen auch nicht. Die Erwartung ist rege, die Neugier gespannt; nur wenige denken jetzt schon an das Ende, und daß sie alsdann fragen werden: nun, war es denn etwas Besonderes? — Gebt acht! Denn das müßt ihr, um nicht alles auf den Kopf zu stellen. — Gebt aber auch nicht zu sehr acht, um nicht mehr zu sehn und zu hören, als man euch hat zeigen wollen. — Gebt acht! Gebt aber ja auf die rechte Art acht! Hört zu! Hört zu! zu! zu!! zu!!!"

Ähnlich meint die Zwischenaktsmusik (Adagio, As-Moll S. 307f., Allegro S. 336f., Rondo S. 373f., Menuetto con Variazioni S. 412ff.) nicht bloß Nachbildung der Klangfarbe von Musik in Worten, auch die Ordnung musikalischen Aufbaus.

Ganz anders macht es Brentano, mag er auch mit Bewußtsein dem Vorgange Tiecks sich anschließen. In seinem „Gustav Wasa" (Neudruck, Heilbronn 1883 S. 55ff.) erscheint, diesmal in Versen, gleichfalls eine „Symphonie". Aber losgelöst von dem Nacheinander und vor allem von dem Nebeneinander, in dem die einzelnen Instrumente an der Symphonie teilhaben, spricht zuerst der Flügel, dann folgen Pauken und Trompeten, Bässe, Violinen, Flöte und anderes, endlich auch Bratschen. Und sie kommen nur je einmal zum Wort, sieht man von den Violinen ab. Ein „Alle" rundet das ab. Fortan freilich wechseln miteinander Waldhorn, Hoboe und Klarinetten. Aber bald ist es, als habe Brentano den ganzen Formgedanken der Symphonie überhaupt vergessen. Das wirkliche Nacheinander einer Symphonie ergibt sich nicht.

Den Bau der Sonate schreibt Otto Ludwigs Wort über die allgemeine Form der Shakespearischen Komposition (Sterns Ausgabe 5, 89) Dramen zu. Dies wertvolle Beispiel wechselseitiger Erhellung der Künste begnügt sich nicht, die Baukunst von Dramen Shakespeares als musikalisch zu bezeichnen, also dem Laien wie etwas ganz locker Geformtes, sogar Formloses vorzustellen. Unter Sonate versteht Ludwig etwas streng gesetzlich Geordnetes, nicht wie Schiller bloß in der Abfolge wechselnder Stimmungen, sondern in der Durchführung musikalischer Themen.

Die Dreiteilung der Sonatenform haben nach Ludwig die meisten Dramen Shakespeares. Der erste Teil bringt das Thema, der zweite führt das Thema mit dem Gegenthema in innige Wechselwirkung und Kontrastierung; in sogenannten Gängen läßt dieser Teil die Motive des Themas sich harmonisch und kontrapunktisch charakteristisch an- und gegeneinander ausleben. Der dritte Teil bringt wieder ruhiger das ganze Thema. So sagt Ludwig. (Der Ausdruck „Gänge" dürfte aus A. B. Marx' „Lehre von der musikalischen Komposition" von 1837—1847 stammen.)

Als Thema in Shakespeares Dramen faßt Ludwig die Charakteridee des Helden. Gegenthema ist ihm der andere Faktor des tragischen Widerspruchs. Ausdrücklich setzt er noch hinzu, der dritte Teil bringe das Thema in der parallelen Molltonart. Er führt das durch: „Im ersten Teile werden die Motive gegeben, die dann im zweiten auf Leben und Tod sich auf den Hals rücken, d. h. die sogenannte Verwicklung eingehen und die Spannung leidenschaftlicher machen; als dritter Teil folgt die Auflösung der krampfig verschlungenen Motive in der beruhigenden Gewißheit des Ausgangs, die ausklingende Beruhigung und Versöhnung, die Rührung und Erschütterung über das sich auslebende Produkt des zweiten Teiles. Die Spannung wird zur rein tragischen Stimmung, die Ungewißheit zur Ergebung, die Furcht zum Mitleide." Noch anders drückt Ludwig das aus: „Im ersten Teile exponieren sich die Faktoren des Widerspruchs und ihre Verkörperungen in den Verhältnissen des Helden, im zweiten

erhitzen sie sich und treffen zusammen und brauen im wilden Gegeneinanderaufsieden das Schicksal, über welches im dritten die Stimmung in Erhebung feierlich ausklingt."

An Shakespeares „Coriolan" legt Ludwig solche Baukunst im einzelnen klar. Von irgendwelcher Formlosigkeit ist da keine Rede. Ohne Zweifel sucht man hier vergeblich die strenge Tektonik, die von Steinweg und von anderen an Dramen des französischen oder des deutschen Klassizismus nachgewiesen wird, die genauen Verhältniszahlen in der Anordnung der Personen, in ihrer Verteilung auf die Aufzüge, in der Gestaltung des einzelnen Aufzuges, in der Verwertung von Gespräch und Selbstgespräch. Alle diese tektonischen Fesseln sind abgeworfen; an ihrer Stelle herrscht lediglich das Kompositionsprinzip und die Motivführung der Sonate, ohne Rücksicht auf das wohlgeordnete Auftreten oder Nichtauftreten der Personen, ohne regelmäßigen Wechsel in der Art des Ausdrucks, den sie, sei's in Gespräch, sei's in Selbstgespräch, bewähren.

Ob selbst aus Ludwigs Versuch, in Dramen Shakespeares und besonders im „Coriolan" solche Themenführung nachzuweisen, der großen Mehrzahl schließlich doch nur Verwandtschaft im Wechsel der Stimmungen sich ergibt, nicht ein gemeinsames Gesetz in dem Nacheinander der akustischen Tongestaltung und der Bauart des dramatischen Vorgangs? Jedenfalls kommt Ludwig weit hinaus über die Vorstellungen, die sich bei Schiller voraussetzen lassen, wenn Schiller Verwandtschaft der Sonate mit der Lyrik Matthissons annimmt. Eine viel strengere Gesetzlichkeit des Aufbaus wird von Ludwig angenommen. Schiller denkt nur an ein freies Auf- und Abfluten der Stimmungen.

Kontrastwirkungen bestehen natürlich auch in klassischer Tektonik. Sie fügen sich indes in das strengbemessene Fachwerk eines Aufbaus von überindividueller Geltung. Musik kann diesen Kontrastwirkungen einen ungebundeneren Ausdruck geben. Die ziffermäßige Genauigkeit, die an Werken klassischer Dichtkunst zu beobachten ist, braucht sie nicht zu erstreben. Der Gegensatz von Thema und Gegenthema hat sich in seiner Durchführung nicht an Verhältniszahlen zu binden. Darum taugt er für die relative Atektonik Shakespeares. Darum kann Ludwig an anderer Stelle (5, 94f.) von Othello und Jago sagen, sie gingen wie Thema und Gegensatz in einer Fuge Bachs durch das ganze Stück nebeneinander. Ludwig versucht an gleicher Stelle den ganz außerordentlichen Wert des Kontrastes für Shakespeare, doch auch für alle schauspielerischen und tragischen Wirkungen nachzuweisen. Er setzt fort, was schon von der Romantik vertreten worden war. In dem Aufsatz des Shakespeare-Jahrbuchs (52, 28f.) fasse ich kurz zusammen, was über den Bau von Tiecks „Genoveva" dessen Schwager A. F. Bernhardi, sichtlich von Tieck belehrt, zu berichten hat. Er macht den Gegensatz zum Formgesetz dieses echtromantischen Gebildes, das gewiß noch viel lockerer geformt ist als die Dramen Shakespeares. Ich zähle dort die wichtigsten Kontraste auf, die von Bernhardi in der „Genoveva" beobachtet werden. Er trifft sie noch im Aufbau dieses Stücks an, der den meisten aller Tektonik bar erscheint. Kontrast allein darf also nicht an Strenge der Ansprüche gleichgestellt werden mit der Motivführung, die nach Ludwig in den Dramen Shakespeares besteht. Weil Sonatenform nicht bloß auf Kontrastwirkung hinausläuft, läßt sich bemessen, um wieviel tektonischer Shakespeare ist als Tieck.

In förderlicher Weise geht über Ludwig hinaus Felix Trojan (Das Theater an der Wien, Schauspieler und Volksstücke in den Jahren 1850—1875, Wien, Leipzig 1923 S. 18ff.). Er hält ein altüberkommenes Burleskenschema mit einem verwandten musikalischen Vorgang zusammen, nutzt dabei nicht die Themenführung wie Ludwig, sondern das kontrapunktische Verhältnis der Stimmen.

Von der Stegreifkomödie übernimmt das Volksstück das uralte feste Handlungsschema: Ein abweisender Vater oder Vormund wird durch Intrigen eines jungen Paares in die Enge getrieben und gibt schließlich dem Liebeswillen der Jugend sein Recht. Trojan meint das Geheimnis dieser Form zu entschleiern, indem er folgende Gleichsetzung wagt. Eine Baßstimme liegt geraume Zeit hindurch — als Orgelpunkt — unbeweglich und ohne Rücksicht auf ihr Verhältnis zu den oberen Stimmen, einem hellen, mutwilligen Kontrapunkt. Der Baßstimme entspricht der Vater in der Posse, den jugendlichen Intrigen das kontrapunktliche

Spiel, das mit Leitton und Septime der starren Tiefe immer dringender zusetzt, bis sich der Baß zur Tonika wendet und die Disharmonie schwindet.

Als Beispiel aus der Welt der Musik erscheint bei Trojan eine Stelle aus einer Orgelfuge Bachs in C-Moll. Es verrät auch dem Laien, wie in der Baßstimme zuerst der Orgelpunkt auf der Dominante ist und allmählich den Schritt zur Tonika zu tun sich entschließt.

Orgelpunkt kämpft mit Kontrapunkt. Alter mit Jugend. Hier wie dort löst sich die Spannung, ohne die Gegensätze zu tilgen. Darin liegt das Befreiende und Versöhnende des Schlusses, die Wendung nach Dur.

Trojan hat gewiß recht, wenn er sagt, auf solchem Wege lasse sich die Funktion der einzelnen Figuren innerhalb der Handlung mit Schärfe und Klarheit bestimmen. Er zeigt noch, wie durch Raimund das, was er den Schritt zur Tonika nennt, künstlerische, aber auch menschliche Vertiefung erfährt.

Trojans Versuch ist ein vielversprechender Vorstoß auf einem Wege, der zu besserm Sehen, zu schärferer Erfassung von Bauweisen der Dichtung hinleitet. Es erhellt sich künstlerischer Brauch wirklich durch die Erkenntnis der Verwandtschaft musikalischer Komposition mit Handlungsführung von Dichtung, da das Entscheidende rascher und unmittelbarer in der Musik sich kundgibt.

C. LEITMOTIVE IN DICHTUNGEN.

Die verschiedenen Möglichkeiten musikalischen Dichtens lassen sich besonders gut an einer Erscheinung beobachten, der man längst schon den Namen „Leitmotiv" gegeben hat. Ein Zug der Wortkunst wird im Sinn wechselseitiger Erhellung der Künste durch diesen Begriff bezeichnet. Vorläufiges sage ich über „Leitmotive in Dichtungen" in einem Aufsatz der Zeitschrift für Bücherfreunde (N. F. 8, 261ff.). Auch jetzt will ich den Gegenstand nicht ausschöpfen.

Leitmotive erinnern bei ihrem wiederholten Auftreten an frühere Augenblicke des Werkes der Dichtkunst wie der Musik, dem sie angehören. Sie „binden" im strengen Sinne des Wortes Weitauseinanderliegendes zusammen, sie betonen Zusammenhänge, die ohne sie vielleicht übersehen würden. Sie scheiden sich scharf ab von einer verstandesmäßig ausgedrückten, in begriffliche Worte umgesetzten Herstellung solcher Zusammenhänge. Durch die bloße Wirkung auf das Gehör schlägt Wagner Brücken von einer Stelle etwa des „Rings" zu einer anderen. Er wendet kein einziges Wort an diese Aufgabe. Er überläßt vielmehr der Musik, das zu verraten, was vom Wort verschwiegen wird. Nur die Musik erinnert durch das Anklingen eines Leitmotivs, wenn Brünnhilde, von dunkeln Ahnungen gequält, vor Siegfried zurückweicht, an die „heilige Schmach", die ihr Wotan im zweiten Aufzug der „Walküre" bekannt hat. Mehr noch als eine Brücke wird hergestellt, es wird vielmehr etwas durch das Leitmotiv gesagt, was einer auf der Bühne nicht sagen kann, wenn Wotan an Mime die Frage stellt, wer Notung zusammenschweißen wird, und wenn dann das Siegfriedmotiv ertönt, während Mime keine Antwort weiß.

In reinmusikalischer Komposition hat das Leitmotiv selbstverständlich keine gleiche Bedeutung. Sein eigentliches Gebiet ist das Grenzgebiet von Musik und Dichtung, also besonders die Oper.

Das Leitmotiv hat in der Musik auch tektonischen Wert. Es kann durch das Leitmotiv ein musikalisches Ganzes ähnlich wie ein Sinfonie- oder Sonatensatz, nur wesentlich freier entwickelt werden. Atektonischer wird der Bau gestaltet, wenn nur Leitmotive ihn bezeichnen.

Das Leitmotiv ist besonders da an seiner Stelle, wo an eine dichterische Vorstellungswelt angeknüpft werden kann. Warum sollte es also nicht auch bestehen, wo ausschließlich diese Vorstellungswelt herrscht? Wirklich kennt Dichtung in Hülle und Fülle solche Brücken, die von einer Stelle eines Werkes sich zu einer anderen, zu einer weit entfernten schlagen, ohne daß anderes als der Gleichklang der Worte oder ein mehr oder minder starkes Anklingen bestünde. So „bindet" Goethe den Schluß des zweiten Teils von „Faust" zusammen mit der Zwingerszene, indem „Una poenitentium, sonst Gretchen genannt" Worte spricht, die im Gegensinn anklingen an ihr Gebet in der Zwingerszene.

In dem angeführten Aufsatz scheide ich zunächst drei Möglichkeiten des Leitmotivs von Dichtungen. Erstens erscheint es bloß wie ein Schmuck, der den Gestalten angeheftet wird. Einzelne Personen geben, wenn sie wiederauftreten, die Visitenkarte abermals ab, mit der sie eingeführt worden waren. Ihr Leitmotiv erklingt, sooft sie erscheinen.

Zweitens dient die Wiederholung des Leitmotivs, dem Bericht ein Mehr, eine Steigerung zu leihen, sei's inhaltlicher, sei's formaler Art.

Drittens bezeichnet das Leitmotiv wichtige Stellen des Aufbaus und bringt eine Verknüpfung dieser Stellen, bindet sie also.

Dickens ist einer der bekanntesten Verwerter der ersten Art des Leitmotivs. Er gibt dem einen eine typische Bewegung, dem anderen ein typisches Wort mit. Auf dem Haupt einer Frau tanzen immer die Federn. Einer wartet immer, daß sich ihm etwas biete, ein anderer entschuldigt sich stets: „Das schadet nichts." Wilhelm Dibelius (Charles Dickens, Leipzig und Berlin 1916 S. 245 ff. 375 ff.) weist nicht nur diese Leitmotive bei Dickens in Fülle nach, er zeigt auch, wie sie schon der Volksdichtung, zumal dem Märchen, geläufig sind, aber auch dem Volkslied und der Volksbühne Englands, Im 18. Jahrhundert übernimmt das der Roman Fieldings, Smollets, Sternes. Otto Ludwig und Wilhelm Raabe pflegen solche Art typischer Züge mit besonderer Vorliebe. Ludwig weiß sehr wohl, daß Dickens einen Brauch der Bühne wahrt; die stehenden Bewegungen und Wendungen geben ihrem Träger eine bühnengerechte Maske. Gleiches strebt Ludwig an, wenn seine Heiteretei ihre Aussprüche immer wieder mit der Wendung bekräftigt: „Und so ist's, und nu ist's fertig." Oder wenn ein ängstlicher Schneider, gewohnt vor den Prügeln seiner Stiefmutter aus dem Haus zu flüchten, dabei regelmäßig ruft: „Respekt muß im Hause sein." Eine andere Gestalt hat neben stehenden Wendungen ihre wiederkehrenden Bewegungen. Ein dritter faßt sich stets selber am Rockkragen. Das ist alles mehr oder minder humoristisch gemeint. Doch auch in der tragischen Erzählung „Zwischen Himmel und Erde" bürstet Apollonius immer seinen Rockkragen, zieht dessen Bruder die Schultern in die Höhe oder steckt die Hände in die Hosentaschen und klappert mit dem Geld, versichert dabei, daß er die Welt kenne und mit der Art umzugehen wisse, die lange Haare und Schürzen trägt.

Mag auch hier noch ein ironischer Ton mitklingen, so konnte ich an Zolas „Docteur Pascal" nachweisen, wie selbst in einem getragenen und feierlichen Stil über ein Mädchen immer wieder gleiches gesagt wird. Es sind nicht stehende Wendungen, deren sie sich bedient. Auch drastische Bewegungen sind nicht gemeint. Sondern immer wieder schildert Zola den jugendlich frischen Mädchenkörper, die schlanke jungfräuliche Gestalt. Einzelne Worte kehren wieder: „la gorge menue", „les jambes longues et fuselées"; „souple" wird fast stets gebraucht. Zola möchte den Eindruck starken sinnlichen Reizes mit dem Eindruck hoher Reinheit der Seele verknüpfen. Er meint, eine echtere, innerliche Sittlichkeit gegen die Anwälte sinnenfeindlicher Askese zu verfechten. Er bringt diese Worte mit dem Pathos des Predigers einer neuen und natürlichen Keuschheit vor.

Ich halte in meinem Aufsatz solche Leitmotive mit dem Epitheton ornans älterer Dichtung zusammen. Auch das Epitheton ornans wirkt in seiner stehenden Wiederholung wie eine dauernd abgegebene Visitenkarte. Allein es weckt nie den komischen Nebeneindruck, der mehr oder minder den stehenden Redensarten und Bewegungen anhaftet. Es ist durchaus typischerer Art als die begleitenden Leitmotive der Dickens, Otto Ludwig und ihrer Genossen. Durch ihre geringere Individualisierung treten die Epitheta ornantia weit eher neben die fast feierlichen Wiederholungen, die sich Zola gestattet. Im englischen und im deutschen Roman ist die Technik tätig, die einer Chargenrolle ein ganz persönliches Kennzeichen schenkt. Bei Homer läuft es minder auf scharfbezeichnende Charakteristik hinaus als auf den Eindruck des Prächtigen und Feierlichen. Das will auch Zola. An Goethes „Hermann und Dorothea" beobachtet Wilhelm

Schlegel, daß die Beiwörter an ihrem bestimmten Platz eine Bedeutung gewinnen, die ihnen bei Homer nicht zukommt. Sie sollen etwas Bezeichnendes für den Augenblick des Vorgangs enthalten. Goethe mildert also das Großzügig-Typische. Das stimmt durchaus zu der ganzen Haltung seiner epischen Dichtung. Goethe geht aber gerade durch dies Verfahren ab von dem Wesen des leitmotivartigen Epitheton ornans. Das Leitmotiv der ersten Art erklingt ebenso wie das alte Epitheton ornans immer wieder, auch wo es zur Lage der Erzählung keinen besonderen Bezug hat. Goethe stimmt seine Epitheta dagegen nach dem Augenblick des Vorgangs ab. Daher fallen seine Epitheta hier eigentlich nicht in Betracht. Sie lassen sich weder mit der komischen oder mindestens ans Ironische streifenden Chargentechnik des englischen und deutschen Romans noch mit der feierlichen Pathetik Zolas auf ein und dieselbe Stufe stellen.

Engere Verknüpfung des wiederkehrenden Leitmotivs mit der Lage des Vorgangs ergibt sich sofort, wenn es dem Bericht eine Steigerung inhaltlicher oder formaler Art schenkt, wenn also die obenangeführte zweite Möglichkeit der Nutzung von Leitmotiven eintritt. Auch sie ist der Musik nicht fremd.

In einem Werk der Musik wird das Leitmotiv bei seinem Wiedererscheinen dem inhaltlichen Zusammenhang angepaßt und ändert demgemäß seinen Ausdruckscharakter. Nur auf solchem Wege wird das Arbeiten mit Leitmotiven nicht zu einem künstlerisch unfruchtbaren Gedächtnisspiel. Als Grundgesetz leitmotivischer Arbeit galt durch längere Zeit, daß kein Leitmotiv wiederkehre, ohne die gegebene dichterische Stimmung zu vertiefen. So nutzt ja Wagner das Leitmotiv. In der Dichtung, die nicht mit Musik verbunden ist, kann die Wiederkehr des Leitmotivs gleichfalls eine Vertiefung bringen, die ohne das Leitmotiv nicht zustandekäme. Je stärker sich der Ausdruckscharakter des Leitmotivs dabei ändert, desto erfolgreicher wirkt die Wiederkehr. Ich erinnere abermals an die Worte Gretchens am Schluß des zweiten Teils.

Am schwersten ist Steigerung zu erzielen, wenn das Leitmotiv wie eine bloße Visitenkarte immer wieder von einer Person abgegeben wird. Vollends erlaubt das antike oder antikisierende Epitheton keine Steigerung.

Dagegen weiß Dickens, auch wo er einer seiner Gestalten eine stehende Bewegung leiht oder auch ein Requisit, das sich dauernd bemerkbar macht, der einzelnen Stelle durch Änderung des Ausdruckscharakters einen besonderen Sinn zu geben. Schon Otto Ludwig ruft: „Was weiß nicht Kapitän Cuttle mit seinem eisernen Haken anzufangen!" Mehr als in der „Heiteretei" das Spiel der Valtinessin mit der Haube, das doch — Ludwig selbst verrät es — unendlich viel zu sagen hat, was der Zunge unaussprechlich bleibt, also sicherlich nicht bloß eine immer wieder abgegebene Visitenkarte bedeutet, erwirkt das Wiederkehren von Kapitän Cuttles Holzstumpf mit dem eisernen Haken Abwechslung und mit ihr Vertiefung. Cuttle drückt dem entsetzten vornehmen Dombey mit dem kalten Eisen die Hand, in der Kirche hält er die ungezogenen Jungen mit ihm in Ordnung, gelegentlich kaut er an ihm, als hätte der Haken Fingernägel, er zieht mit ihm einen kunstgerechten Scheitel durch das Haar, wirft mit ihm Kußhände zu, schraubt beim Essen eine Gabel an, ja hängt, wenn Florence in Ohnmacht fällt, seine Uhr an den Haken und möchte, indem er sie vor ihrem Gesicht hin und her schwingen läßt, Florence wie ein schreiendes Kind beruhigen.

Thomas Mann geht vollends bewußt von dem Leitmotiv, das bloß Merkwort physiognomischen oder mimischen Inhalts ist, fort zu einem Leitmotiv, das ein Mehr, sei's inhaltlicher, sei's formaler Wirkung, hinzutut.

Noch ein Mehr im Vertiefen bedeutet es, wenn das Leitmotiv in der Wiederholung symbolisch wirkt. Gerade diese Nutzung von Leitmotiven findet bei Dickens gern statt und wird von Dibelius eindringlich dargelegt. Wenn Florence Dombey und Toots wieder in die Schule von Brighton kommen oder wenn das Siechtum und den Tod des kleinen Paul Dombey Zug für Zug Rauschen der Wellen begleitet, wenn endlich eine Nebenhandlung wie ein Begleitmotiv die Haupthandlung durchzieht, wenn das Heimchen am Herde zirpt, ergibt sich solche symbolische Wirkung des Leitmotivs.

Ähnlich arbeitet Otto Ludwig mit dem Holunderbusch am baufälligen Häuschen der Heiteretei, arbeitet Gustav Freytag in „Soll und Haben" mit dem gelben Gips, der Katze,

die im Hause Schröter die Stube Antons ziert. Holunderbusch und Gipskatze nehmen lebhaften Anteil an dem Geschick der Hauptgestalt. Die Stellen, die von beiden berichten, fallen auch im Ton heraus aus der übrigen Erzählung. Eine fühlbare, ja auffällige dichterische Formgebung tut etwas hinzu zu dem bloßen Bericht des Vorgangs, regt Vergleiche von Einst und Jetzt an, verknüpft gegensätzliche Augenblicke des Geschehens, ohne immer ausdrücklich und in kahlen begrifflichen Worten den Zusammenhang und den Gegensatz zu bezeichnen. Das Glück und das Unglück der Menschen, von denen die Erzählung berichtet, spiegeln sich in dem wechselnden Verhalten der symbolischen Gegenstände.

Minder stark instrumentiert Goethe die Leitmotive der „Wahlverwandtschaften". Sie verknüpfen Weitauseinanderliegendes und haben symbolischen Wert, ganz wie Holunderbusch und Gipskatze, nehmen aber für sich keine besondere Ausdrucksform und Sprachtönung in Anspruch. Edith Aulhorn würdigt in einer Arbeit über den Aufbau der „Wahlverwandtschaften" (Zeitschrift für den deutschen Unterricht 32, 337ff.) die Technik dieser Leitmotive. Schon die Überschrift des Romans und mit ihr der Begriff der Wahlverwandtschaft werden immer wieder herangeholt. Viel beträchtlicher wirken wie Leitmotive andere wiederkehrende Züge. Das Kelchglas, in das die Buchstaben E und O eingeschnitten sind, macht sich als symbolischer Hinweis auf den Gang der Handlung vielleicht am stärksten fühlbar. Die Astern, die zuletzt Ottilie ins Grab begleiten, kündigen sich im Verlauf der Erzählung viermal vorher an. Eduards dilettantisches Flötenspiel, dann sein Wunsch, daß beim Vorlesen ihm keiner ins Buch sehe, während er es doch von Ottilie sich gefallen läßt, verraten innere Vorgänge, die nicht ausdrücklich mitgeteilt werden. Zwei Dutzend solcher Motive weist E. Aulhorn nach. Sie verknüpfen die beiden Teile des Romans. Sie stellen Brücken her, die dem Gefühl des aufmerksamen Lesers sich ergeben. Sie ersetzen Hinweise, die durch begriffliche Umschreibung den Zusammenhang herstellen.

Fast durchaus verzichtet Goethe im Gegensatz zu Dickens, Ludwig oder Freytag auf eine Gestalt des Leitmotivs, die sich dem Ohr kräftig fühlbar macht. Nicht einmal das Wort „Astern" kehrt immer wieder, wenn dessen Motiv sich einstellt. Nur von „späteren Blumen" ist einmal die Rede. Das unterscheidet sich von dem Brauch anderer, die Stelle, an der das Leitmotiv auftritt, zwar nicht von ihrer Umgebung abstechen zu lassen, dem Motiv selbst indes eine kräftig tönende Wirkung zu leihen. Zu solcher hörbar starken Instrumentierung neigt E. T. A. Hoffmann.

Im „Goldnen Topf" läßt schon die erste Vigilie die ganze Reihe der Leitmotive erklingen, mit denen im weiteren Lauf der Erzählung die alte Hexe, Lindhorst und Serpentina, die wunderhaften Gestalten des Märchens, sich immer wieder einstellen. Gleich zu Beginn droht die Alte dem Studenten Anselmus: „Ins Kristall bald dein Fall!" Am Schluß der zweiten und unmittelbar vor dem entscheidenden Kampf der Alten mit Lindhorst in der zehnten Vigilie kehrt die Wendung wieder. In der ersten Vigilie erscheinen alle Serpentinamotive, das Rieseln und Rascheln, das Gleiten in den Zweigen des Holunderbaums, das Tönen der Kristallglöckchen, das sich zu einem Dreiklang heller Kristallglocken steigert, die dunkelblauen Augen. Die zweite Vigilie ist durchwirkt von den dunkelblauen Augen. Sie kehren fortan wieder, wenn Anselmus die Nähe Serpentinas spürt. In der neunten Vigilie dienen ihnen zum Gegenbild die blauen Augen Veronikas, neben denen die Augen Serpentinas dem Studenten zeitweilig wie Träume und Schäume erscheinen. Wiederholt sich auch das Lispeln, Flüstern, Gleiten, so ist akustisch am stärksten herausgearbeitet das Motiv der Kristallglocken. „Kristallglocken tönen in Holunderbäumen wunderbar! wunderbar!" murmelt in der zweiten Vigilie An-

selmus unter dem Nachgefühl des Erlebnisses. In der vierten Vigilie erlebt Anselmus das märchenhafte Gesicht der ersten nochmals, deutlicher noch wird ihm, daß der goldgrünen Schlange die holdseligen blauen Augen angehören und daß aus den Windungen des schlanken Leibes die Kristallglockentöne hervorblitzen. Ein starker Dreiklang heller Kristallglocken ertönt in der achten Vigilie, wenn Serpentina zum erstenmal zu Anselmus spricht und ihm die Geschichte ihrer Vorfahren erzählt. Am Schluß der zehnten Vigilie wird der Dreiklang der Kristallglocken stärker und mächtiger, als Anselmus ihn je vernommen, ehe das Glas zerspringt, das Anselmus umschlossen hält und er in die Arme Serpentinas stürzt. In dieser Abwandlung der Serpentinamotive wird die Tonfolge „Serpentina" an sich schon zu einem akustisch stark betonten Leitmotiv. Die tönenden Motive Lindhorsts, voran sein drohendes „Hei, hei!", erdröhnen am stärksten, wenn er in der siebenten und in der zehnten Vigilie mit der Alten siegreich kämpft.

Ganz wie später Richard Wagner durchflicht Hoffmann den Vorgang mit Leitmotiven, die im Eingang angetönt werden und bei ihrer Wiederkehr verknüpfend und zugleich vertiefend wirken. Eine Begleitung ersteht, die durch Umgestalten der Leitmotive und durch deren Anpassen an die Lage des Augenblicks ihre Gestalt gewinnt. Das Gesetz des Aufbaus der Begleitung ruht in einem Weiterfluten der Motive, das zu Verdichtungen und Steigerungen drängt. Die ganze Dichtung ist diesem Gesetz untergeordnet. Ihr Auf- und Abstieg wird bezeichnet durch die wiederkehrenden Motive. Die zehnte Vigilie, der Höhepunkt des Märchens, sammelt die Motive und bringt sie zu wuchtigstem Ausdruck.

Hier enthüllt sich wirklich eine Art musikalischen Aufbaus nicht im Sinn sogenannter musikalischer Formlosigkeit, sondern als freier gestaltendes Gegenspiel zu strengem Ebenmaß. Verwandtes besteht bei Dickens. Hier aber ist ein Musiker an der Arbeit. Er macht es grundsätzlich ganz anders als ein strenger Tektoniker von Zolas Art, anders als wenn Zola selbst das Leitmotiv zum Aufbau nutzt. Zola hält an genauen Maßverhältnissen fest. Seine Leitmotive können mit ziffermäßiger Genauigkeit ihres wechselseitigen Abstandes auf eine Erzählung verteilt werden. Genutzt werden zu diesem Zweck die Ausgänge der einzelnen Teile der Erzählung. Die Frage nach der Bedeutung des Kapitelschlusses gewinnt damit neues Licht (vgl. oben S. 226ff.).

Unter den Romanen der „Rougon-Macquart" nimmt „Une page d'amour" eine Sonderstellung ein, „cette œuvre intime et de demi-teinte", wie Zola selbst bemerkt. Eine Dichtung von der Liebe des Kindes zur Mutter, der Mutter zum Kind. Eifersüchtig liebt die kleine Jeanne ihre junge verwitwete Mutter Helene. Die Mutter möchte noch einmal dem Glück der Liebe leben. Das Kind geht darüber zugrunde.

In fünf Teile ist der Roman klar geschieden. Jeder Teil bringt am Ende das Leitmotiv, bringt Blicke auf Paris; von einer der Vorstädte eröffnet sich Überschau über die Stadt. Das Leitmotiv paßt sich immer dem Augenblick an und gewinnt symbolische Bedeutung. Am Ende des ersten Teiles betrachten Mutter und Tochter vom Fenster ihrer Wohnung die Stadt, die ihnen nach 18 Monaten Aufenthalts noch immer fremd und unbekannt ist. Es ist Morgen. Am Ende des zweiten Teiles erscheinen Mutter und Tochter in gleicher Stellung. Es ist Abend. Am Ende des dritten Teiles beschauen beide Paris in der Nachtbeleuchtung, in einem Lichtschein, der immer mächtiger wird. Es ist das Paris, das Helene von Jeanne weglockt. Immer noch sind indes Mutter und Tochter enge verknüpft. Am Ende des vierten Teiles ist Jeanne allein. Ihre Mutter weilt bei dem anderen. Jeanne schläft nach langem vergeblichem Warten ein, am Fenster, durch das der Regen dringt. Durchnäßt liegt sie da in fiebrigem Schlaf. Paris verschwindet hinter dem grauen Nebel des Regens. Am Ende des letzten Teiles sind zwei Jahre seit Jeannes Tod vergangen. Noch einmal besucht Helene das Grab ihres Kindes. Dann verläßt sie Paris für immer. „Le cimetière était vide, il n'y avait que leurs pas sur la neige. Jeanne, morte, restait seule en face de Paris, à jamais." In der Wiederholung der ähnlichen und doch verschiedenen Lage spiegelt sich der düstere Ablauf des Romans.

(Dichtkunst stimmt in der tektonischen Verwertung des Leitmotivs hier ganz überein mit Musik. Arnold Schmitz, Beethovens „Zwei Prinzipe", ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau, Berlin und Bonn 1923 S. 60. 69, zeigt, wie Beethovens Op. 81a, Satz 1 das Leitmotiv anbringt, wo die einzelnen Abschnitte schließen, und sie dadurch verknüpft.)

Neben diesem einen Leitmotiv, das aufs genaueste den Aufbau des Romans bezeichnet, durchzieht in etwas freierer Verwendung ein anderes den Roman Zolas. Es erscheint an den Schlüssen einzelner Kapitel. Am Ende des zweiten Kapitels des ersten Buchs werfen sich die Kinder Helenens und Deberles, des Mannes, den Helene lieben lernen soll, Kußhände zu. Am Ausgang des vierten Kapitels küßt Deberle seinen Kleinen. Am Schluß des ersten Kapitels des zweiten Buchs fragt Jeanne kindlich neugierig, warum das Hausmädchen und deren Vetter sich nie küssen, und erhält den Bescheid: „Ils s'embrasseront le jour de leur fête." Am Ende des zweiten Kapitels hat Rambaud sich um Helene beworben. Jeanne ist tief beunruhigt. Helene sitzt an ihrem Lager. So oft das Kind erwacht, drückt es den Mund auf die Hand der Mutter. Doch am Ende des fünften Kapitels küßt Helene schon die Stelle von Jeannes Gesicht, die kurz vorher von Deberle geküßt worden war. Das dritte Kapitel des dritten Buchs erzählt von einer Erkrankung Jeannes. Sie beobachtet den Verkehr ihrer Mutter mit Deberle, der dem Kind ärztliche Hilfe leistet. Jeannes Eifersucht veranlaßt Deberle, seine Besuche einzustellen, und Jeanne wird gesund. Am Ende des Kapitels umarmt Jeanne dankbar ihre Mutter. Im zweiten Kapitel des vierten Buchs können Helene und Deberle ihre Liebe einander nicht länger verbergen. Sie küssen sich am Kapitelschluß. Die entscheidende Wendung ist da, zu Wirklichkeit ist geworden, was den Tod Jeannes herbeiführen soll Damit ist auch dies Kußleitmotiv erledigt. Es erscheint nicht wieder am Ende eines Abschnitts.

Es entspricht der Erzählungskunst Zolas, im Ausgang der einzelnen Abschnitte durch symbolische Vorgänge oder symbolische Worte die Lage des Augenblicks stark zu bezeichnen. So spiegelt sich fortschreitend der innere Ablauf des Künstlerromans „L'œuvre" in den Schlüssen der zwölf Kapitel. Ich lege das dar in der Schrift „Die künstlerische Form des Dichtwerks" (S. 32ff.). In dem Roman „Une page d'amour" vertieft sich solche Führung des Vorgangs durch das wiederkehrende Leitmotiv.

Anders nutzt Zolas „Docteur Pascal" das Leitmotiv zu Zwecken des Aufbaus. Die obenerwähnten Schilderungen des Mädchens, das von Pascal geliebt wird, erscheinen am Eingang, im ersten und im zweiten Kapitel, zunächst nur um vorzubereiten. Im vierten und im siebenten Abschnitt bezeichnen sie Wendepunkte des Vorganges, einmal feindlichstes Zusammenprallen, dann unwiderstehliches Aufflammen der Liebe. Im achten Abschnitt dienen sie dem Ausdruck erfüllten Liebesglücks.

Zola erweist, daß Leitmotive auch einem Aufbau dienen können, der nicht lockere Haltung anstrebt. So verbindet Goethe in den „Wahlverwandtschaften" einen ebenmäßig geordneten Aufbau mit der Verwertung von Leitmotiven. (Immerhin konnte E. Aulhorn a. a. O. S. 340ff. nachweisen, daß der zweite Teil minder genaue Entsprechungen in unschärfer umgrenzten Kapiteln bringt.) Die Leitmotive dienen dabei zu stärkerer Betonung der wichtigen Stellen. Ja sie gestatten ganz musikalisch eine Verstärkung der Dynamik gegen das Ende hin. In den beiden letzten Kapiteln der beiden Teile finden sich in diesem Sinn die wichtigen Leitmotive: Kelchglas, Astern und Flötenspiel zusammen. Während Goethe doch ganz auf kraftvolle Instrumentierung der Leitmotive verzichtet, lockt er ihrer sinnvollen Wirkung alles ab, was starker Akzentuierung eines wichtigen Augenblicks dienen kann.

Gustav Freytag nimmt für „Soll und Haben" ausdrücklich strenge Linienführung in Anspruch. Er nähert sich in der Anwendung des Leitmotivs von der gelben Katze den Bräuchen Zolas. Sie erscheint am Kapitelausgang, sie deutet auf entscheidende Wendungen des Vorgangs. Sie steht auch am Schluß des Ganzen.

Otto Ludwig baut lange nicht so ebenmäßig. Und bei Raabe ist der ebenmäßige Bau Ausnahme, nicht Regel; vielmehr ist auch noch in Spätwerken, wie im „Stopfkuchen", ein eigenwillig kühnes Verschränken im Gange. Leitmotive treten bei Raabe in Fülle auf. Sie gehen von der dauernd abgegebenen Visitenkarte fort bis zu symbolisch vertiefender Wiederholung. Noch Stopfkuchen, der gefräßige Junge von einst mit den weichen Füßen und der zähen Tatkraft, verzichtet nie auf sein „Heraus aus dem Kasten!" Akustisch machen sich

diese Leitmotive bei Raabe fühlbar, wenn sie als ständige Formel aus dem Munde eines Menschen hervortreten. Sie begleiten wie bei Dickens als Naturtöne den Gang der Handlung, ohne in eine drastische Formel umgesetzt zu sein, wenn der Pestkarren im „Schüdderump" rattert, wenn in „Pfisters Mühle" das Wasser rauscht. Das ist alles gemeint im Sinn musikalischen Bauens. Und musikalisch erarbeitet Raabe eine machtvolle symbolische Kontrastwirkung, wenn die Schusterkugel des alten Unwirrsch zuletzt über dem Schreibtisch seines Sohnes schwebt, des Hungerpastors an der Ostsee. Da bindet das Leitmotiv Anfang und Ende zusammen und leitet an zu Vergleichen, zu Feststellung des Gegensatzes und der Verwandtschaft des Beginns und des Schlusses, dann aber auch der Menschen und ihrer Seelenart.

Das Leitmotiv ist nicht der atektonischen Dichtung vorbehalten. Allein es ist ihr verwandter, ist ihr ein Ersatz für Mittel strengeren Baus. Bei Wagner und bei Hoffmann verschlingen sich die Leitmotive zu Zwecken des Aufbaus. Musik und Dichtung berühren sich hier aufs engste. Im vollen Sinn des Wortes darf von musikalischem Aufbau einer Dichtung gesprochen werden, allerdings nicht mit dem Beiklang der Formlosigkeit. Gerade Wagner ist, wie Steinweg zeigt, auch strenger Tektoniker. Im „Goldenen Topf" deutet die Teilung der zwölf Vigilien auf Absichten der Ordnung.

Weist doch Steinweg im „Tasso", also in einer Dichtung von ebenmäßiger Tektonik, Leitmotive nach. Das Motiv der Zitronen erscheint in der ersten Szene des Stücks und in der vierten des Schlußaufzuges. Dort in Frühlings-, hier in Herbststimmung. Leonore spricht dort vom Gärtner, der schon das Winterhaus der Zitronen und der Orangen abdeckt. Tasso gedenkt hier, die Zitronen mit Brettern zuzudecken und mit verbundenem Rohre wohl zu verwahren. Im vierten Auftritt des ersten Aufzuges stehen Worte von Alfons über Tassos „Befreites Jerusalem" und eine Äußerung Antonios über die Absicht des Papstes, den Kampf gegen die Türken aufzunehmen. So wird vorbereitet, was im vierten Auftritt des vorletzten Aufzuges Tasso über seinen Wunsch sagt, die Zeitgenossen durch sein Werk aus langem Schlaf zu edlen Taten zu rufen, und über seine Hoffnung, mit einem Christenheere Gefahr und Ruhm des heiligen Krieges zu teilen. Häufiger erscheint das Motiv der Trennung und der Selbstverbannung, wie Steinweg es nennt. Es macht sich bemerklicher, schon weil es auf den Mittelpunkt des Vorganges hindeutet.

An das Leitmotiv erinnert auch die bloße häufige Wiederkehr eines einzelnen Wortes. Martin Schütze mustert im ersten Teil seiner „Studies in German Romanticism" (Chicago 1907) Werke Lessings, Kleists, Grillparzers und Hebbels, aber auch der Schicksalsdramatiker im Hinblick auf den Brauch, ein Wort oder mehrere entweder im Sinne bloß verstandesmäßiger Wirkung, also einer Vorbereitung auf das Kommende, oder im Sinne des Eindruckes zu bringen, daß eine unabwendbare Entwicklung zu entscheidendem Ende drängt. Ich verweise auf den Aufsatz der Zeitschrift für Bücherfreunde (S. 272 ff.) und auf den dort vorgetragenen Versuch, diese beiden Möglichkeiten mit dem Gegensatz des Rationalistischen und des Emotionalistischen zu bezeichnen. Hier genügt die Feststellung, daß diese Wortwiederholungen, soweit sie überhaupt als Leitmotive zu fassen sind, ebenso in strengtektonischen wie in lockerer gebauten Dramen anzutreffen sind. Bei Wagner treten sie als Mittel des Wortausdrucks neben das tonale Leitmotiv. Gold im „Rheingold", Schwert in der „Walküre" und in „Siegfried", Ring in „Siegfried" und in der „Götterdämmerung", Speer in „Parsifal" gewinnen natürlich emotionalistische Bedeutung, wollen nicht bloß dem Verstand dienen.

D. MELODIE UND HARMONIE, RHYTHMUS UND REIM.

Wechselseitige Erhellung von Musik und Dichtkunst hat man noch auf andere Weise versucht. Schon W. Schlegel arbeitet zu solchem Zweck auch mit dem Gegensatz von Melodik oder Rhythmik zu Harmonie. Wie er antike Kunst als plastische der pittoresken modernen Kunst entgegenhält, so möchte er in den Berliner Vorlesungen (1, 157) die alte Kunst auch rhythmisch, die neue harmonisch nennen. Die Wiener Vorlesungen (1, 14) erinnern daran, daß Rousseau in Rhythmus und Melodie den herrschenden Grundsatz der antiken Kunst, in Harmonie den der modernen erkannt habe. Selbstverständlich schließt Schlegel sich nicht dem abfälligen Urteil an, das von Rousseau über harmonische Musik gefällt worden war. Rousseau nannte Harmonie eine gotische und barbarische Erfindung, wahrscheinlich im Widerspruch zu Rameau.

Übrigens hat Rousseau nicht als erster die Ansicht vertreten, daß Harmonie den Alten unbekannt gewesen sei. Goethe nimmt diese Ansicht auf, wenn im dritten Aufzug des zweiten Teils von „Faust" die wiedererweckte Griechin Panthalis neuere Musik ablehnt und über „des Geklimpers vielverworrener Töne Rausch" schilt, der das Ohr verwirre, schlimmer noch den inneren Sinn.

W. Schlegel verknüpft Harmonie der Musik, das Zusammenfließen mehrerer Töne in einen, mit Reim. Harmonie der Musik und Reim in der Dichtkunst wollen Einklang erzielen. Wirklich fehlt der Antike ein durchgeführter Reim. Knappe Stichwörter verraten in den Berliner Vorlesungen (1, 326f.), wie Schlegel die Beobachtungen weiterführte: „Wirkung des Reimes überhaupt: Verknüpfung, Paarung, Vergleichung. Erregte Erwartung schon im einzelnen Verse und Befriedigung. Erinnerung und Ahndung, statt daß die alte Rhythmik immer in der Gegenwart festhält und allen Teilen eine Dignität gibt. — Daher liegt im Reime das romantische Prinzip, welches das entgegengesetzte des plastischen Isolierens ist. Allgemeines Verschmelzen, Hinüber- und Herüberziehen, Aussichten ins Unendliche."

Beziehungen zu Wölfflins Kategorien ergeben sich hier ganz so, wie wenn Schlegel vom Gegensatz des Plastischen und des Pittoresken redet. Ausdrücklich wird vom Isolieren der linearen Richtung, wird von Wölfflins Kategorie der Vielheit, der gleichen „Dignität" aller Teile, gesprochen.

Strich nahm W. Schlegels Verknüpfung von Rhythmus und Melodie mit antiker und von Harmonie mit neuerer Dichtung (in der Festschrift für Muncker S. 49) auf und trieb sie im Sinn Wölfflins weiter. Der Reim entwertet mit seinem Drang zum Ende hin die Glieder zugunsten des ganzen Verses, der Rhythmus stattet alle Glieder mit gleicher Würde aus. Nicht Erwartung, sondern Gegenwart sei das Wesen rhythmischer Gestaltung. Der Reim gehe auf Zusammenklang und Verschmelzung unzusammenhängender Elemente aus, reizvoll spiele in ihm die Form über den Inhalt hin. Der Rhythmus sondert klar. Reim gehe Hand in Hand mit Akzentuierung, Rhythmus sei Form der Zeit und Dauer im Wechsel.

In der Dichtung des 17. Jahrhunderts stellte Strich den Versuch fest, lyrischen Rhythmus des antiken Melos zu gewinnen, ohne den Reim aufzugeben. Tatsächlich paralysiere hier nur der Reim das klassische Prinzip des Rhythmus.

Strichs Buch über deutsche Klassik und Romantik führt das weiter (S. 141ff.). „Die Klassik wollte das ewige Maß gestalten und tat es mit ihrem Rhythmus. Die Romantik aber die zeitfüllende Liebe, und tat es mit dem Reim. Denn Paarung und Verschmelzung ist der Sinn des Reimes, wie die Romantik ihn verstand" (S. 161). Sehr glücklich holt Strich eine Äußerung Tiecks (Kritische Schriften, Leipzig 1848 1, 199) heran. Sie erhärtet die Annahme, daß deutsche Romantik von antiker Rhythmik nichts wissen wollte, nennt allerdings den romantischen Brauch, nur den Wohllaut im gleichförmigen Zusammenhang der Wörter zu suchen, Annäherung an das Ideal einer reinmusikalischen Zusammensetzung, scheint mithin solche reinmusikalische Zusammensetzung nur der Harmonie, nicht auch der Melodie zuzuweisen. Tieck denkt nur an die Liebe zu den Tönen und an die „Sehnsucht, die Laute, die in der Sprache einzeln und unverbunden stehen, näher zu bringen, damit sie ihre Verwandtschaft erkennen und sich gleichsam in Liebe vermählen". Das ist ausschließlich im Sinn der Harmonie gefaßt. Daß Musik auch bloß mit Rhythmus und Melodie arbeiten kann, zieht Tieck hier nicht in Betracht.

Viel entschiedener nimmt Schelling, der von Strich in diesem Zusammenhang gleichfalls genannt wird, in den Jena-Würzburger Vorlesungen (Werke 1, 5, 497) die Harmonie für neuere Musik in Anspruch und nennt sie das Entgegengesetzte der rhythmischen Melodie der Alten. Und wie W. Schlegel wendet auch Schelling (S. 499f.) den Gegensatz an zur Scheidung antiker und moderner Kunst. Dort nur das Reelle, Wesentliche, Notwendige, hier auch das Ideelle, Unwesentliche, Zufällige in der Identität mit dem Wesentlichen und Notwendigen. Rhythmische Musik stelle sich als eine Expansion des Unendlichen im Endlichen dar, wobei das Endliche etwas für sich gelte. In der harmonischen Musik erscheine die Endlichkeit nur als eine Allegorie des Unendlichen.

Mit wechselseitiger Erhellung der Künste möchte Schelling das Verhältnis von rhythmischer Melodie zur Harmonie an dem Gegensatz von Sophokles und Shakespeare erläutern. Ein Werk von Sophokles habe reinen Rhythmus, nur die Notwendigkeit sei dargestellt, es habe keine überflüssige Breite. Shakespeare hingegen sei der höchste Harmonist, sei Meister im dramatischen Kontrapunkt. Es sei nicht der einfache Rhythmus einer einzigen Begebenheit, es sei zugleich ihre ganze Begleitung und ihr von verschiedenen Seiten kommender Reflex vorgestellt. Im „Oedipus" nichts als die reine Melodie der Begebenheit, im „Lear" neben dem König, den die Töchter verstoßen, der Sohn, den der Vater verstößt. So sei jedem einzelnen Moment des Ganzen ein anderes Moment entgegengesetzt, von dem es begleitet und reflektiert wird. Schelling hätte auch den Vater hinzufügen können, den der Sohn verstößt. Über die Frage,

wieweit der Reim dem Wesen neuerer harmonischer Musik entspricht, führt Schelling weit hinaus. Allein auch Strich bringt noch in Erinnerung, daß der Reim nächster Nachbar der Formen des Parallelismus, des Vergleichs und des Wortspiels ist, die von der Romantik sehr geliebt und gepflegt wurden. „Diesen gleich verschmilzt er durch die Form, was seinem Inhalt nach im Raum unendlich voneinander steht, und so hilft auch er der romantischen Sprache, hinter die Sprache zu greifen und jene Einheit herzustellen, auf welche die Anklänge der Worte geheimnisvoll hindeuten" (S. 162).

Schade, daß Strich sich nur auf deutsche Klassik und Romantik einschränkt. Und nur auf Dichtung. Denn hier kommt er ganz nahe an eine Frage heran, die ich gern, zumal von Vertretern der Kunstgeschichte, erwogen sähe. Die Antike kennt in ihren Bauten den Parallelismus nicht, der im Abendland von der romanischen Basilika bis zur gotischen Kathedrale sich mehr und mehr durchsetzt und erst in der Renaissance wieder eingedämmt wird. Im Barock erwacht er von neuem. Nicht schlechthin ein Rechts, dem ein ebenmäßiges Links entspricht. Sondern wie die Reimpaare einer mittelalterlichen erzählenden Dichtung reihen sich dauernd Säulenpaare und Bogen von ähnlichen oder gleichen Maßen aneinander. Ein Formwille, dem solcher Parallelismus augenscheinlich ein unabweisbarer Wunsch ist, herrscht in Baukunst wie in Dichtung. Zusammenklang abermals, wo die Antike vielmehr einen bloßen Rhythmus benötigt, der auf alle mehr oder minder verwandte oder gegensätzliche Begleitung verzichtet. Ich weiß, daß ich mit dieser Andeutung, die ich hier nicht zum erstenmal bringe, einen sehr weiten Umfang von Fragen anrühre. Aus Antike und aus germanischem Mittelalter allein lassen sich die Grundlagen einer Antwort nicht holen. Der Orient muß einbezogen werden, auch wenn nicht Ursprung und Entwicklung, sondern nur das Wesen dieser Parallelismen erforscht werden soll.

Strich erschwert sich seine Stellung, indem er vor allem für die deutsche Romantik in Anspruch nimmt, was dieser selbst als Kennzeichen neuerer nichtantikisierender Dichtung aufgegangen war. Die deutschen Romantiker nannten solche Dichtung, die grundsätzlich von den antiken Gestaltungen abwich, wohl auch romantisch. Allein in diesem weiteren Sinn nimmt Strich den Begriff nicht. Er sieht sich gezwungen, als etwas Unromantisches den deutschen Romantikern entgegenzustellen, was diesen selbst noch ohne Bedenken für Romantik gegolten hätte. Gerade der Reim eignet ja nicht nur Erscheinungen, die ins Gebiet der deutschen Klassik fallen, eignet noch unbedingter Dichtungen der „Lateiner" oder Mittelmeervölker, die den Schlegel und ihren Genossen für ganz romantisch galten, uns indes wie typische Ausdrucksform des „lateinischen" Ideals der Grenze erscheinen.

Strich kommt um diese Schwierigkeit nicht herum, wenn er (S. 164) sich auf W. Schlegels Wort bezieht, der Reim sei in der „letztverflossenen" Epoche unserer Poesie ziemlich seelenlos gebraucht und weder im Charakteristischen noch Musikalischen seine Tiefe ausgeschöpft worden. Strich deutet: Der Reim diente dem klassischen Geiste dazu, die Verse abzuschließen und die Strophen zu gliedern. Sein romantisch verschmelzender Geist kam hierbei nicht zur Geltung. Erst der spätere Goethe nimmt nach Strich in einer Zeit, als er zur Romantik neigte, hierin eine Wendung, und zwar im „Divan". Strich erinnert auch an Helena und Faust und an die Rolle, die dem Reim bei ihrem Zusammentreffen zufällt. Dies alles sei erst geschehen, nachdem die Romantik den Geist des Reims entdeckt und erweckt hatte. Von diesem Standpunkt aus geht Strich weiter zu den Deutungen, die von W. Schlegel dem Sonett, der Kanzone, der Terzine und der Stanze gegeben wurden. Er reiht noch die Glosse an. Zu der „Zielform", dem Sonett, der „Kettenform", der Terzine, der „Verwandlungsform", der Glosse, fügt Strich noch die Kreisform des Rondeaus, des Ritornells und des Trioletts. Er entdeckt in diesen Gestaltungen die symbolische Form romantischer Unendlichkeit.

Überraschen muß es, daß Formen des romanischen Südens derart zum Ausdruck eines romantischen Unendlichkeitsgefühls (in Strichs Sinne) taugten. Sollten sie nicht, ähnlich wie — nach Strichs treffendem Nachweis (S. 148) — in Klopstocks Hand die strenge Rhythmik sapphischer Strophen sich lockert, durch die deutschen Romantiker eine umstürzende Veränderung erfahren haben, wenigstens soweit sie wirklich zu romantischem Wortausdruck geworden sind? Und standen sie in der Dichtung der „Lateiner" nicht vielmehr unter dem Gesetz, durch den Reim die Verse abzuschließen und die Strophen zu gliedern?

Der Gegensatz von Reim und Rhythmus als Gegensatz von Harmonie und Melodie scheint zunächst, ganz im Sinne W. Schlegels, doch nur zur Scheidung antiker und neuerer Dichtung zu taugen. Innerhalb neuerer Dichtung aber eröffnet sich eine doppelte Verwertung des Reims. Er kann einerseits einer klaren Sonderung der Teile dienen, also ganz so in den Dienst scharfer Umrisse treten wie alle Kunst der Renaissance. Er kann anderseits das „Isolieren" beseitigen und die gesonderten gleichwertigen Vielheiten zur Einheit verschmelzen, wie Wölfflin es meint. Angesichts dieser gegensätzlichen Möglichkeiten in der

Wirkung des Reims erweisen sich die Scheidungen, die von W. Schlegel vorgenommen wurden, als unzulänglich. Wiederum läßt sich beobachten, daß Musik ebenso etwas Strenggeordnetes bezeichnen kann wie lockere Aneinanderreihung. Das bleibt bestehen, auch wo nicht Rhythmus und Harmonie einander gegenübertreten, wo vielmehr reinharmonische Wortkunst waltet. Die klassischen Alexandriner der Franzosen sind gewiß nicht einseitig auf Rhythmus gerichtet. Allein sie sind doch etwas ganz anderes als eine Gestaltungsweise, die dem Reim die Führung überläßt und durch den Reim geheimnisvolle geistige Zusammenhänge andeutet.

Und so mag es bei der Feststellung bleiben, die für keinen Kenner der Romantik etwas Überraschendes hat, daß in Gegensatz zu den strengen Formen der „lateinischen" Reimstrophen die eigentliche romantische Nutzung des Reims sich in den „freien Reimen" Tiecks — wie Strich (S. 166) sie nennt — ergibt. Sie nehmen, sagt Strich, den größten Raum in der Lyrik Tiecks ein. Das Wesen dieser freien Reime aber ist, Verse von ungleicher Länge miteinander zu verknüpfen. Gerade in solcher Art der Verknüpfung bewährt sich Tiecks Bedürfnis, dem nahezukommen, was er eine reinmusikalische Zusammensetzung nennt. Eine wichtige Verwandtschaft zwischen diesen freien gereimten Versen und den freien reimlosen Rhythmen Klopstocks, Goethes, Hölderlins ergibt sich. Beide Gruppen, die freien Rhythmen wie die freien gereimten Verse, verzichten auf die strenge Rhythmik der Antike, beide sind bestimmt, einem minder überindividuellen Gestalten zu dienen. Beide können aber auch als Gegensatz zu den wohlgeordneten und scharfumrissenen Formen der „lateinischen" Reimdichtung gefaßt werden. Nur geht dem freien Reimvers die kraftvolle Rhythmik der freien Rhythmen Klopstocks oder Hölderlins verloren. Ihnen bedeutet Rhythmus etwas ganz anderes als den freigereimten Versen.

Auch Tieck verzichtet in den beiden Gruppen der „Reisegedichte eines Kranken" von 1805 und der „Rückkehr des Genesenden" von 1806 auf den Reim. Was übrigbleibt, sollte nicht ohne weiteres als freier Rhythmus bezeichnet werden. Mindestens hat solche freie Rhythmik sehr wenig mit den freien Rhythmen Klopstocks zu tun und mit deren Nachfolge. Wollte doch Tieck auch diesen Gedichten ursprünglich Reime geben. In der Vorrede von 1823 zum dritten Band seiner „Gedichte" berichtet Tieck, warum er diese beiden Gruppen nicht endgültig überarbeitet hat. Er fügt hinzu: „Vielleicht ist der Ausdruck des Momentes frischer und lebhafter, als es bei mehr Fleiß die Ausbildung des Verses oder der hinzugefügte Reim und die geordnete Strophe zugelassen hätten." Aus Bequemlichkeit also, zugleich auch durch das Bedürfnis, dem Ausdruck des Augenblicks seinen besten Wert zu belassen, schritt Tieck diesmal von freigereimten Versen zu reimlosen weiter. Naturgemäß haben diese Verse nichts von der stark fühlbaren Rhythmik, die den freien Rhythmen Klopstocks, Hölderlins, aber auch Goethes eignet. Man hat sie parodiert, indem man bare Prosa in Verse teilte. Das widerfuhr zwar auch den freien Rhythmen Klopstocks. Allein sie stehen durch ihren starken Tonfall der ungebundenen Rede viel ferner als Tiecks Gedichte aus Italien.

Das Wesen dieser Verse Tiecks ist Dämpfung. Und so kehre ich zu Unterscheidungen zurück, die hier längst zu vollziehen waren. Einem innerlich und äußerlich gespannteren Ausdruck steht in diesen freien Versen Tiecks etwas Geruhigeres, Abgedämpfteres gegenüber. Die zwei Möglichkeiten deutscher Form lassen sich abermals sauber trennen. Und dies Gedämpftere fühle ich auch in den freien Versen Tiecks, die des Reimes sich bedienen.

Merkwürdigerweise gedenkt Strich, wo er von freien Reimen Tiecks spricht, nicht der Tatsache, daß solche ungleichlange gereimte Verse ihre Vorläufer haben in einer durchaus unromantischen Welt. Die sogenannten madrigalischen Versverknüpfungen des 18. Jahrhunderts fügen ungleichlange Verse ganz wie Tieck aneinander. Und dem Reim ist dabei viel Freiheit gewahrt. Gewiß sind solche Verse auch gegen Barock gekehrt. Allein schon suchte ich diese Verse von der Kunst der Romantik zu trennen (vgl. Vom Geistesleben 2. Aufl. S. 107). Sie wollen nicht möglichst individuelle Gestalt und möglichst unbeirrte Erfassung des Augenblicks sein. Sie dienen dem verallgemeinernden Ausdruck der ironisch zweifelsüchtigen Lebensstimmung des Rokokos und des Zopfstils. Sie spielen die Rolle des leichtherzigen Weltmanns, wie ihn das Rokoko schätzt, oder des etwas frivol gerichteten Zweiflers, der dem Wesen der Zopfzeit entspricht. So dichten nach französischem Vorbild Gellert und Gleim. Sie lockern Fesseln, in die sich die Dichtung eben noch gern gelegt hatte. Von einem unstillbaren Drang, dem Leben den Augenblick des Werdens abzulauschen, dürfte da kaum die Rede sein.

XV. WECHSELBEZIEHUNG VON GEHALT UND GESTALT.

A. GRUNDLEGENDES.

Von Beziehungen der Gestalt zum Gehalt des Kunstwerks war besonders zuletzt immer wieder die Rede. Es ist an der Zeit, endlich über diese schwerste Frage etwas wenn nicht Abschließendes, so doch Zusammenfassendes zu sagen.

Dem Gehaltsästhetiker ist Gestalt oder sogenannte „Form", wenn er sie vom Gehalt überhaupt trennt, nur notwendige Außenseite des Gehalts, nur dessen Oberflächenerscheinung. Solcher Auffassung muß ein notwendiger, gesetzlicher Zusammenhang zwischen Gehalt und Gestalt, ja ein kausales Verhältnis beider selbstverständlich sein. Die Gestalt ist dem Gehaltsästhetiker Auswirkung des Gehalts. Aber doch bloß, weil er Gehalt und Gestalt überhaupt ungeschieden wissen will.

Wer wie ich die Scheidung trotzdem vornimmt, könnte umgekehrt erklären, daß ein gesetzlicher Bezug von Gehalt und Gestalt nicht zu erweisen, mindestens nicht begrifflich zu erfassen sei. Der Künstler, der einem bestimmten Gehalt eine bestimmte Gestalt schenkt, vollzieht einen Vorgang, über den er selbst so wenig sich und anderen volle Rechenschaft geben kann wie über das, was in seinem Werk mit Absicht oder unbewußt zustande gekommen ist (vgl. oben S. 68 f.). Etwas Irrationales liegt in dem Vorgang, etwas nur Erlebbares, etwas, das sich gegen begriffliche Erfassung wehrt.

Und so könnte erklärt werden, daß der Bezug von Gehalt und Gestalt zu den Wundern gehört, die im Kunstwerk und im künstlerischen Schaffen bestehen. Der Schöpfer kann dies Wunder als etwas unbedingt Notwendiges empfinden. Der Empfänger des Kunstwerks kann ebenso zu dem Eindruck gelangen, daß dieser Gehalt nur diese Gestalt finden durfte. Allein auch er ist unfähig, das Warum tatsächlich anzugeben. Er wird, wenn er vom bloßen Gefühl weitergehen will zu irgendeinem Versuch der Rechtfertigung dieses Gefühles, genau so Unzulängliches bieten, wie wenn er nachweisen möchte, warum ihm ein Kunstwerk schön oder nicht schön zu sein dünkt. Ja, während er sich bei ästhetischer Wertschätzung noch auf seinen persönlichen Wertmaßstab berufen darf, fehlt ihm diese Hilfe, sobald er an das Geheimnis des Zusammenhangs von Gehalt und Gestalt rührt.

Eine Ästhetik, die das Werturteil, um es zu festigen und zu vereinheitlichen, aus dem Gebiet des Gefühls in das Gebiet der Begriffe emporzutragen suchte, stellte in dem rechten Zusammenhang von Gehalt und Gestalt eine ästhetische Norm auf. Tatsächlich bot sie nur für ein Irrationales ein anderes. Begrifflich erweisbar ist das Urteil des Gefühls nicht, auch nicht der notwendige Bezug von Gehalt und Gestalt. Schlicht gesagt: über das eine wie über das andere läßt sich streiten, und dieser Streit ist nie zu schlichten, weil Verstandesgründe hier nicht gelten.

Umgekehrt kann Ästhetik, die den Gehalt von der Gestalt scharf sondert, eine notwendige innere Verknüpfung beider ganz ablehnen und sie, wie alle Ergründung von Irrationalem im

Kunstwerk, schlechthin für einen Versuch ästhetischer Mystik halten. Auch hier bestehen die Gegensätze, die ich von Anfang an festzustellen hatte. Wer das Eigenrecht überindividueller Gestalt vertritt, kann behaupten, daß jedem Gehalt jede Gestalt gegeben werden kann, daß jeder Gehalt sich einordnen lasse in die vorbestimmten Maße, die in der ein für allemal ästhetisch wirksamen, wohlbemessenen Gestalt walten. Es ist der Gegensatz der Maßästhetik der antiken Klassik zu Plotin. Dem „lateinischen" Kunstgefühl steht die klassische Antike näher; dem Gefühl Plotins verwandt ist die germanische Auffassung.

Ganz ähnlich verhält es sich im Bezug von Stoff und Gestalt. Einseitigste Maß- und Gestaltästhetik könnte behaupten, daß jeder Stoff jede Gestalt annehmen darf. Umgekehrt sucht gerade germanische Ästhetik die geheimen Bezüge von Stoff und Gestalt zu ergründen, überzeugt, daß der einzelne Stoff nur einen einzigen rechten Ausdruck finden kann.

Gottscheds berüchtigtes Rezept verficht die Allgemeinverwendbarkeit jedes Stoffs und jedes Gehalts. Ausgangspunkt für den Dichter ist nach Gottsched der Gehalt, der „moralische Satz". Dann wird der Stoff hinzugewonnen, eine allgemeine Begebenheit, in der eine Handlung vorkommt, die den moralischen Satz versinnlicht. Ob diese Handlung in einer Fabel, in einer Komödie, in einer Tragödie oder in einem Epos dargestellt wird, liegt dann bloß noch an der Wahl der Handelnden. Die Stufenleiter vom Tier zum Bürger, zu Helden und Prinzen, endlich zu Königen und großen Staatsleuten ergibt für Gottsched die Möglichkeit, den gleichen Stoff für eine der vier verschiedenen Dichtungsarten zu verwerten.

Gottsched vereinseitigt nur ganz wenig die Vorstellungen der Renaissancepoetik (vgl. „Vom Geistesleben" 2. Aufl. S. 148ff.). Was er sagt, klingt alberner, als es wirklich ist. Freilich erstreckt es sich nur auf sogenannte Ideendichtung. Seine Anweisungen können auch nur für pragmatische Dichtung verwertet werden. Lessing, hier wie immer Übertrumpfer Gottscheds, aber deshalb auch sein Fortsetzer, begann dann (was von deutscher klassischer Ästhetik mehr und mehr vertieft wurde) zu entscheiden, welche Handlung den einzelnen Abschattungen pragmatischer Dichtung entspricht, welcher Unterschied zwischen der Handlung einer Fabel, eines Dramas und einer Erzählung besteht. Allein erst Goethe gedachte, von einem Standpunkt, der durchaus nicht mehr Lessings Standpunkt war, im Anhang zu Mercier-Wagners „Neuem Versuch über die Schauspielkunst" 1776 (vgl. oben S. 157f.) der Unmöglichkeit, jede tragische Begebenheit zum Drama zu strecken, jeden Roman zum Schauspiel zu zerstückeln. Und er bezog sich dabei auf den Begriff der innern Form. Er tat im Gegensatz zu Lessing den Schritt zu der Ästhetik, die man mystisch schilt. Er sprach von dem „Gefühl dieser innern Form", er überließ es dem Gefühl, er gestattete nicht dem Verstand, zwischen Stoffen zu scheiden, die der Tragödie, und Stoffen, die der Erzählung taugen. Tatsächlich erkannte er in dem Verhältnis von Stoff und Gestalt etwas Irrationales, während Lessing diesem Verhältnis mit dem Verstand nachspürte. Im ersten Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" verlangt angesichts von Joh. Friedrich von Cronegks „Olint und Sophronia" Lessing von einem Dichter, der „eine kleine rührende Erzählung in ein rührendes Drama umschaffen" will, bloß, daß er sich aus dem Gesichtspunkt des Erzählers in den wahren Standpunkt einer jeden Person versetzen könne, die Leidenschaften nicht beschreibe, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen und ohne Sprung in einer illusorischen Stetigkeit wachsen lasse. Immerhin berührt Lessing hier sogar das Gebiet des Irrationalen, wenn er hinzufügt, das Genie tue das, was dazu nötig ist, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären; der witzige Kopf martere sich vergebens, es nachzumachen. Hier steht eigentlich nur die Gestalt in Frage. Lessing möchte sonst doch auch den Gehalt des Epos von dem des Dramas für den Verstand scheiden, wenn er etwa den bewunderten Helden dem Epos, den bemitleideten der Tragödie zuweisen will (vgl. „Vom Geistesleben" 2. Aufl. S. 237ff.).

Auf seiner klassischen Höhe ging auch Goethe den Verstandesweg Lessings und führte in dem Aufsatz über epische und dramatische Dichtung (Jub.-Ausg. 36, 149ff.) durch die Gegenüberstellung des Rhapsodischen und Mimischen weiter aus, was im ersten Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" steht. Er versuchte die Stoffgebiete des Dramas von den Gebieten zu trennen, die dem Epos taugen. Wer immer seitdem verwandte Trennungen versucht hat, nimmt das Recht in Anspruch, den Zusammenhang von Stoff und Gestalt nicht bloß dem Gefühl zu überlassen, sondern ihn für den Verstand in Begriffe umsetzen zu können.

Wenn indes Goethe einerseits die persönliche Gestalt des Kunstwerkes verficht, anderseits gleichwohl tiefgreifende Unterschiede zwischen Epos und Drama anerkennt, so ergibt

sich ein Widerspruch. Tatsächlich lag es in Goethes Geistesrichtung, das Typische ganzer Reihen von verwandten Kunstwerken bestimmen zu wollen. Dies Typische wurde ihm wichtiger und wichtiger. So gelangte er zu Aufstellungen, wie sie der Aufsatz über epische und dramatische Dichtung vorträgt.

Nicht an Goethe allein läßt sich solcher Widerspruch nachweisen. Die antike Maßästhetik wendet sich ebenso wie ihre Nachfolge, die ganze Formästhetik, gegen die Annahme, daß der Gehalt die Gestalt bis ins kleinste bestimmen solle. Umgekehrt erblicken Plotin und seine Gesinnungsgenossen in einer Gestaltung, deren Gesetz nicht vom Gehalt gegeben ist, etwas Unästhetisches. Wer mit Plotin von einem festen Bezug zwischen Gehalt und Gestalt spricht, schiebt die überindividuellen, ein für allemal geltenden künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten in den Hintergrund, braucht sich also den Kopf nicht zu zerbrechen über die Frage, wieweit die einzelne überindividuelle Gestaltungsmöglichkeit besser zu diesem oder zu jenem Gehalt taugt. Umgekehrt drängt die Maßästhetik der überindividuellen Formen zu der Entscheidung, ob wirklich alle Formen gleichmäßig an alle Gehalte gewendet werden können. Tatsächlich sind schon in den alten Begriffsbestimmungen der überindividuellen Dichtformen und selbstverständlich auch bei Aristoteles Ansätze zu einer Erfassung der Gehalte zu beobachten, die ihnen im einzelnen taugen. Es liegt im Wesen der Formästhetik, nach den passenden Gehalten der verschiedenen Formen Ausschau zu halten.

Wer mithin in jedem Versuch, die Beziehung von Gehalt und Gestalt zu ergründen, bloße mystische Ästhetik erkennen und ablehnen will, vergesse nicht, daß die denkbar unmystischeste Ästhetik, die Maßästhetik der klassischen Antike, unwillkürlich zu der Berücksichtigung dieses Verhältnisses von Stoff, Gehalt und Gestalt hindrängt. Wer dem Epos, dem Drama oder der Lyrik Stoffe zuweist, die ihnen besonders taugen, wer im Umkreis der verschiedenen Strophen antiker Lyrik trennt, was dem einen und was dem anderen Gehaltgebiet besser dient, wagt sich letzten Endes an die scheinbar unlösbare Aufgabe, das Verhältnis von Stoff oder von Gehalt zur Gestalt dem Verstande klarzulegen. W. Schlegel und A. F. Bernhardi mögen immer noch, wenn sie sich bemühen, die tauglichsten Stoffe und Gehalte für antike Strophen oder für überindividuelle metrische Gebilde der „Lateiner" zu erkunden, vielen wie ästhetische Mystiker erscheinen. Tatsächlich gehen sie nur auf Pfaden weiter, die von der Antike und von der Renaissance längst beschritten worden waren. Und wenn es hier auch nur wie ein Versuch gemeint war, altbewährte Bräuche des Dichtens, ein bestehendes Gewohnheitsrecht in schlichte Regeln umzusetzen, nicht aber den besonderen Gehaltswert dieser metrischen Gebilde aus ihrer Gestalt abzuleiten.

W. Schlegel und Bernhardi möchten (vgl. oben S. 181 ff.) zeigen, daß etwa die Gestalt von Sonetten und von Terzinen vorzüglich zum Ausdruck eines besonderen Gehalts tauge. Sie neigen dazu, aus den Merkmalen der Gestalt die Kennzeichen des Gehalts abzuleiten, die solcher Gestalt vorzüglich zukommen. Eine Kausalität wird hergestellt, die allgemein oder doch in den meisten Fällen gelten soll. Setzt sich solches Streben nicht ähnlichen Einwänden aus wie die Ableitung eines Kunstwerks aus der Seelenanlage des Künstlers? Geraten nicht auch die beiden Romantiker in die Nähe naturwissenschaftlicher Deutung von Vorgängen, die doch rein geistiger Natur sind, die überdies einen irrationalen Kern haben? Ist zwischen Gehalt und Gestalt nach ihrer Auffassung ein anderes Wechselverhältnis als zwischen der naturbedingten Anlage eines Künstlers und dessen Schöpfung? Käme nicht sogar jeder, der von naturwissenschaftlicher Kausalität dem Kunstwerk nichts zumuten will und dennoch ein Verhältnis von Ursache und Wirkung dem Gehalt und der Gestalt zumutet, in den Verdacht, er verbiete dem Psychologismus, was er selbst an anderer Stelle sich gestatte? Er wolle eine Tatsache künstlerischen Schaffens „erklären", die sich in Wirklichkeit gar nicht erklären lasse? Ich meine indes, zwischen naturwissenschaftlich-psychologischer Erklärung und dem Versuch, Beziehungen zwischen Gestalt und Gehalt nicht ein für allemal, sondern in einzelnen besonders glücklichen Fällen aufzudecken, besteht ein beträchtlicher Unterschied.

Daß Seelenanlage, auch im streng naturwissenschaftlichen Sinn der Psychologie, sich im Kunstwerk auswirkt, leugne ich nicht. Ich leugne bloß, daß der Nachweis dieser Auswirkung, soweit er überhaupt möglich ist, dem Erfassen des Kunstwerks dient. An Kunstwerke mit diesem Forschungsmittel heranzugehen, heißt ihnen etwas Ungebührendes zumuten, heißt den Künstler herabwürdigen. Im Gesamteindruck eines Dichtwerks kann es zwar viel bedeuten, daß es auf unsere Sehvorstellungen eigentümlich wirkt. Sucht man indes nachzuweisen, daß diese Wirkung auf einer besonderen visuellen Anlage seines Schöpfers beruht, so verdrängt einen rein künstlerischen Eindruck das Gefühl, der Dichter habe es nicht anders gekonnt, er sei durch eine besondere Anlage, die doch zugleich eine Einseitigkeit, eine Einengung bedeutet, gezwungen worden, sich so und nicht anders zu äußern. Wer hingegen vom Eindruck des Kunstwerks zu dessen Gehalt sich wendet, prüft etwas, das notwendig schon in dem Gesamteindruck enthalten ist, das diesen Eindruck wesentlich mitbestimmt. Er prüft es bloß genauer als bei der Hinnahme des Gesamteindrucks. Er kann sich ebenso der Gestalt prüfend zuwenden. In keinem der beiden Fälle bringt er das Kunstwerk unter eine Gerichtsbarkeit, die entwürdigt. Der Zusammenhang von Gehalt und Gestalt mag dann immer noch etwas Nurerlebbares bleiben und sich gegen verstandesmäßige Deutung sträuben. Allein niemandem darf man verwehren, diesen Zusammenhang zu prüfen. Beziehungen zwischen Gehalt und Gestalt wird entdecken, wer „sehen" gelernt hat. Die Erforschung dieser Beziehungen fällt ins Gebiet des Sehens, nicht ins Gebiet naturwissenschaftlicher Ableitung. Das Gebiet des Sehens verläßt nur, wer fordert, daß ein bestimmter Gehalt eine bestimmte Gestalt annehmen muß. Solcher Anspruch bleibe dem Naturforscher, der seine Experimente umkehren kann, der durch Synthese wiedererstehen läßt, was er durch Analyse in seine Bestandteile aufgelöst hat. Daß auf geistigem Gebiet solche Umkehrung unmöglich ist, war hier längst zu sagen. Diese Kausalität ist dem Kunstwerk fremd.

Voller Verzicht auf jede Ergründung der Beziehungen von Gehalt und Gestalt hätte nur die schlimme Folge, daß man sich bloß um Gehalt oder bloß um Gestalt kümmerte. Gerade das, was ich meiden möchte, einseitige Gehalts- und einseitige Gestaltästhetik, wäre das Ergebnis. Dem Ganzen des Kunstwerks bliebe der Betrachter fern. Gedankeninhalt und Gestaltung fielen völlig auseinander.

Weiter wäre die Folge, daß der Unterschied etwa von Epos und Drama nur in der Gestalt gesucht würde. Aus dem Gehalt allein ist er nicht unmittelbar zu erkennen. Denn wenn Epos und Drama überhaupt für unsere Sinne sich unterscheiden, so kann es nur von der Gestalt kommen, liegt es einzig an den Bedingungen, die durch die besondere Gestalt vorgeschrieben werden. Und nur soweit diesen Bedingungen der eine Gehalt besser, der andere minder gut taugt, können auch Unterschiede des Gehalts errechnet werden. Ganz ebenso verhält es sich mit dem Unterschied von Roman und Novelle. Vom reinen Standpunkt der Gehaltsästhetik ist über diese Unterschiede überhaupt nichts Festes zu sagen. Umgekehrt hieße es sich unnötig arm machen, sich selbst die Augen verbinden, wenn alle diese Unterschiede nur wie Unterschiede der Gestalt genommen würden. Nochmals sei erwähnt, daß es deutscher Auffassung besser entspricht, den Zusammenhang von Gehalt und Gestalt bei der Scheidung von Drama und Epos oder von Roman und Novelle im Auge zu behalten. Es ist antiker und lateinischer, in der Elegie nur ein Distichengedicht zu sehen, ist deutscher, der Elegie noch eine besondere geistige Haltung, eine besondere Art von Gehalt zuzuweisen.

Eine der schwierigsten, auch meistumstrittenen Begriffsbestimmungen deutscher Poetik wird allerdings gern vom Gesichtspunkt des Gehaltes vorgenommen. Wer von „reiner Lyrik" spricht und dabei mehr oder minder sich auf Storm stützt, denkt nur ganz wenig an Gestaltunterschiede.

B. REINE LYRIK.

Storm scheute, reine Lyrik von der Überfülle andersgearteten lyrischen Sanges abzugrenzen, den Anschein der Unduldsamkeit nicht. Seine wichtigste Äußerung über diese Frage, das Vorwort zum „Hausbuch aus deutschen Dichtern", nennt (in Kösters Ausgabe 8, 116)

patriotische und sogenannte politische deutsche Lyrik besonders arm. Uhlands Sang „Wenn heut' ein Geist herniederstiege" kommt nach Storms Urteil, abgesehen von dem „selten schönen Anfang und Ende", kaum über eine poetisch gefärbte Kammerrede hinaus. Von den vielen Gedichten, die vor 1864 für Schleswig-Holstein eintraten, ist nach Storm „auch nicht eins zu einer irgend in Betracht kommenden Innerlichkeit gelangt". Im allgemeinen wirft er solcher poesis militans vor, es sei ihr selten gelungen, den Stoff von dem Boden der bloßen Wirklichkeit abzulösen und sich nicht an rhetorischer Phrase und Bildermacherei genügen zu lassen. Schon das klingt, als denke Storm nicht nur an den künstlerisch ungenügenden Gehalt patriotischer und politischer Lyrik, als vermisse er vielmehr zureichende künstlerische Gestaltung.

Wer dem Begriff reiner Lyrik durch Nutzung von Diltheys Erlebnisbegriff näherzukommen sucht, kann den Eindruck wecken, er meine nur Bedingungen des Gehalts. In der Schrift „Leben, Erleben und Dichten" (Leipzig 1912) bemühte ich mich, Hebbels Wort von dem schöpferischen Akt der Phantasie, der im lyrischen Gedicht den allgemeinen Gedanken individualisiert und umgekehrt das subjektive Gefühl generalisiert, mit Diltheys Hilfe zu verdeutlichen. Enge umgrenzt ist das Stoffgebiet der Lyrik, uralte Motive stehen seit Jahrtausenden im Mittelpunkt. Innerhalb einer Stimmungsreihe, die jedem zum Erlebnis werden kann, geht dem echten Lyriker etwas Neues und die Bedeutung dieses Neuen auf. Er findet das erlösende Wort, das dem unzugänglich bleibt, der, ohne Dichter zu sein, gleiches durchlebt. Ich zeigte damals nach Kräften, daß nicht nur der Gehalt, auch die Gestalt dieses erlösenden Wortes ins Gewicht fällt. Auch Dilthey ermißt die Bedeutung des lyrischen Dichters an dem Neuen, das nicht nur von Zügen menschlicher Innerlichkeit, auch von künstlerischen Ausdrucksmitteln in dem Gedicht besteht.

Trotzdem gebe ich gern zu, daß weder Dilthey noch meine kleine Schrift genügend gegen das Mißverständnis geschützt ist, als liege uns das Wesen echter Lyrik bloß in der Neuheit des Gehalterlebnisses. Nicht anders steht es mit Storm. Neben allem Verneinenden, das er anführt, um reine Lyrik sauber aus dem großen Bestand an lyrischem Sang herauszuheben, sagt er Bejahendes, das ganz ebenso nur wie Forderung eines besonderen Gehalts klingen kann: „In seiner Wirkung soll das lyrische Gedicht dem Leser ... zugleich eine Offenbarung und Erlösung, oder mindestens eine Genugtuung gewähren, die er sich selbst nicht hätte geben können, sei es nun, daß es unsre Anschauung und Empfindung in ungeahnter Weise erweitert und in die Tiefe führt, oder, was halb bewußt in Duft und Dämmer in uns lag, in überraschender Klarheit erscheinen läßt." (S. 115f.) Storms Forderung trifft zusammen mit dem, was ich im Anschluß an Hebbel von dem Neuen des Erlebnisses sage, das im reinlyrischen Gedicht zum Ausdruck kommt. Daß Storm dabei auf die Art des Ausdrucks, also der Gestalt, einen starken Ton legt, ergibt sich nicht aus den angeführten Bemerkungen. Es ergibt sich indes aus den Sätzen, die ihnen vorangehen.

Storm beginnt mit dem Anspruch, er wolle von einem Kunstwerk wie vom Leben unmittelbar und nicht erst durch die Vermittlung des Denkens berührt werden. Am vollendetsten sei ein Gedicht, dessen Wirkung zunächst eine sinnliche sei, aus der sich dann die geistige von selbst ergebe, wie aus der Blüte die Frucht. Der bedeutendste Gedankengehalt aber, und sei er in den wohlgebautesten Versen eingeschlossen, habe in der Poesie keine Berechtigung und werde als toter Schatz am Wege liegenbleiben, wenn er nicht zuvor durch das Gemüt und die Phantasie des Dichters seinen Weg genommen und dort Wärme und Farbe und womöglich körperliche Gestalt gewonnen hat. Das aber sei selbst den Meistern nur in seltenen Augenblicken gegeben. Der Gehalt sei obendrein in knappe und zutreffende Worte auszuprägen,

da bei dem geringen Umfang des lyrischen Gedichts schon ein einziger falscher Ausdruck die Wirkung des Ganzen zerstören könne. Die Worte müßten auch durch die rhythmische Bewegung und Klangfarbe des Verses gleichsam in Musik gesetzt und so wieder in die Empfindung aufgelöst sein, aus der sie entsprungen sind.

Freilich bringt Storm diese Ansprüche an die Gestalt in die Gefahr, wie etwas Zweites und Minderwertiges hingenommen zu werden, weil er die entscheidenden Worte mit einem „Nicht allein" einleitet und die Ansprüche an den Offenbarungs- und Erlösungsgehalt wie den letzten und eigentlichen Trumpf ausspielt. Dazu kommt, daß Storm seine Abneigung gegen die „wohlgebautesten Verse" oft genug bekannt hat. Ihm war Form nicht ein Goldgefäß, in das man goldnen Inhalt gießt, sie war ihm nichts als der Kontur, der den lebendigen Leib beschließt (1, 181). Gerade diese oft angeführten Verse rücken Storm völlig auf die Seite deutschen ästhetischen Gefühls, machen ihn zu einem der wichtigsten Zeugen für das, was hier immer zu sagen war, daß es germanischem Wesen entspricht, mit Plotin in der Gestalt nur die unerläßlich notwendige Oberfläche des Gehalts zu erkennen. Solche Ansicht aber hält unbedingt fest an dem engen Zusammenhang von Gehalt und Gestalt, läßt freilich einer gesonderten Betrachtung der Gestalt nicht viel Spielraum.

Um so dringender muß festgestellt werden, daß gerade Storm das Wesen der reinen Lyrik sogar ausdrücklich in Zügen der Gestalt sucht. Trennen möchte er von reiner Lyrik den Ausdruck eines Gedankengehalts, auch wenn diesem Ausdruck wohlgebaute Verse dienen. Er wehrt sich gegen das Begriffliche, das unmittelbar in kunstvolle Maße gebracht ist. Möge aus dem Bereich von Erkennen, Wollen und Fühlen, also aus dem Bereich des Gehaltes, sogar das Besterdachte geholt werden, für Storm steigt es in die Höhen reiner Lyrik nur empor, wenn es in kunstvolle Gestalt sich wandelt. Aber ihm genügt eine Gestalt nicht, die ausschließlich in metrischer Leistung besteht. Sprache der lyrischen Kunst ist ihm mehr, ist ihm Umsetzung des Gehalts ins Körperliche, bedingt durch Gemüt und Phantasie des Dichters, ist ihm ferner zutreffende Knappheit, ist ihm besonders eine rhythmische Bewegung und eine Klangfarbe des Verses, durch die das Wort gleichsam in Musik gesetzt und wieder in die Empfindung aufgelöst wird, aus der es entsprungen ist.

An dem besonderen Fall der reinen Lyrik, an dieser echtesten Ausprägung der Wortkunst beobachtet Storm in vorzüglicher Weise das Wesen künstlerischer Gestalt von Dichtung. Gestalt ist nicht bloß etwas Wohlbemessenes. Zur Gestalt zählt auch die Verkörperlichung des Geistigen, dann die Wortgebung im Sinne der Wortwahl wie der grammatischen Wortverbindung, endlich der Rhythmus, der durch den Gehalt bestimmt wird.

Die Verkörperlichung kann durch die reichen Mittel der Bildlichkeit erbracht werden, über die der Dichter verfügt. Schon wenn Metaphern oder Metonymien oder verwandte Erscheinungen an die Stelle von begrifflich bezeichnenden Wörtern treten, wird eine Stufe der Verkörperlichung erreicht. Deutsche Lyrik besaß indes längst noch andere Mittel der Verkörperlichung. Wiederum wäre die ganze Frage der Anschaulichkeit dichterischen Ausdrucks aufzurollen. Anschaulichkeit ersetzt Bildlichkeit fast ganz etwa im ersten und im letzten Absatz von Goethes Lied „Auf dem See". Wie sehr das Reingedankliche hier überwunden ist, war längst zu sagen (vgl. oben S. 238). Wirklich ergibt sich in dem Liede, ganz wie Storm es meint, das Geistige, der Gehalt, aus einer sinnlich wirksamen Naturschilderung, ergibt sich wie aus der Blüte die Frucht. Schlechthin begrifflich gesagt ist da gar nichts. Der Gedanke, der im Hintergrund steht, ist nur aus dem Unterschied zu erfühlen, der zwischen dem ersten und dem letzten Absatz in der Art der Naturauffassung waltet.

Betrachtung, an sich dem begrifflichen Gedankenausdruck nahe verwandt, wird nicht einmal von Storm immer so unbedingt in Wirkung auf die Sinne, also in Gestalt umgewandelt. Er meidet in seinen Gedichten den Ton der Reflexion gar nicht. Er bezeugt dadurch, daß er bei reiner Lyrik nicht nur an Verzicht auf alle Reflexion dachte. Er ließ ihr Raum, wenn er sich bewußt war, sie fortschreitend in Sinnliches umsetzen zu können. Das zweite Lied „Einer Toten" (1, 177f.) hat viel Reflektierendes, etwa gleich den Eingang „Das aber kann ich nicht ertragen". Allein Zug für Zug wird ein Gedanke, besser: eine Beobachtung, in eine Gestalt umgesetzt, die unseren Sinnen erscheint. Gedankengehalt des Liedes ist der Schmerz über die Tatsache, daß die Welt ihren Weg ungestört weitergehen kann, trotzdem ein geliebter Mensch nicht mehr in ihr weilt. Beides, der unveränderte Lauf der Welt und die Klage, daß ein Mensch an diesem Lauf nicht mehr teilhat, wird vom Begrifflichen hinüberversetzt ins Sinnliche und Körperliche. Die Sonne lacht wie sonst, die Uhren gehen, die Glocken schlagen, Tag und Nacht wechseln, am Abend ist die Familie wie sonst vereint, andere sitzen, wo der verblichene Mensch gesessen hat, nichts scheint ihn zu vermissen. Und als Gegenbild:

Indessen von den Gitterstäben
Die Mondesstreifen schmal und karg
In deine Gruft hinunterweben
Und mit gespenstig trübem Leben
Hinwandeln über deinen Sarg.

Schlichteste Mittel sind aufgeboten. Allein was die Begrifflichkeit der Reflexion steigern kann in Wirkung auf die Sinne, ist da. Braucht noch gesagt zu werden, daß die Reflexion durch diese Verkörperlichung ihre eigentliche dichterische Kraft erhält, daß der Gedanke, der dem Gedicht zugrunde liegt, nur durch die Auflösung in einzelne Eindrücke das Wesen eines Erlebnissangs in Diltheys Sinn gewinnt? Nur durch sie wird er zu einem erlösenden Wort. Sie gibt ihm den Wesenszug des nie vorher Gesagten, der dem Lied sein künstlerisches Lebensrecht nach der langen Reihe älterer und jüngerer Sänge auf Tote sichert.

Die schlichte Wortgebung von Storms Lied läßt leicht übersehen, daß auch diesmal durch Wortwahl und Wortfügung etwas Besonderes geleistet worden ist. Auf unserem Wege sind uns einleuchtendere und greifbarere Fälle begegnet. Vollends aber Dichtungen, die den engen Zusammenhang von Rhythmus und Gehalt rascher erkennen lassen. Das eine wie das andere gilt von den lyrischen Dichtungen Goethes, die der Umwelt von „Wanderers Sturmlied" angehören. Nicht bloß weil der freie Rhythmus von vornherein engste Anpassung des Gehalts an die Gestalt, der Gestalt an den Gehalt ermöglicht. Vielmehr ist die Bedeutung von Wortwahl und Wortfügung, also auch von Syntax, schneller zu erkennen, wo besonders starke Wirkung durch besonders starke Mittel erzielt werden soll. Gleichwohl genügt es, ein Gedicht von geringerer Betontheit der Gestalt, etwa „Der du von dem Himmel bist", in ungebundene Rede umzuwandeln, soll erkannt werden, was auch in diesem Fall die Wahl der Worte und der syntaktische Bau bedeutet (vgl. „Leben, Erleben und Dichten" Leipzig 1912 S. 20ff.). Am einfachsten indes überzeugt man sich von der Bedeutung dieser Züge der Gestalt von Wortdichtungen, wenn neben deutsche lyrische Gedichte Übersetzungen in eine romanische Sprache, etwa ins Französische, gelegt werden. (Das Englische ist dem Deutschen verwandter, taugt also zu solchen Versuchen minder gut.) Gedichte Heines klingen in französischer Gestalt meist so fremd, daß man mehr als bloß einen Unterschied in der Formgebung, auch einen Unterschied im Gehalt verspürt. Ein Blick in L. P. Betz' Band „Heine in Frankreich" (Zürich 1895) überzeugt leicht von dieser Tatsache. Sie lehrt, wie nahe Gehalt und Gestalt verknüpft sind (vgl. auch „Leben, Erleben und Dichten" S. 22f.).

Storm erhärtet, was hier längst gesagt ist (vgl. S. 178f.), daß der Gehalt, also das Gedankliche und Begriffliche, nicht ausschließlich durch das begriffliche Wort wiedergegeben wird, wo ein echter Dichter an der Arbeit ist. Folglich wird bloß durch die sinnlich wirksame Gestalt eines Gedichts und nicht durch dessen logischen Wortlaut ein guter Teil des Gehalts, zuweilen der ganze Gehalt angedeutet. Wie unsäglich arm an Gehalt wäre Goethes „Der du von dem Himmel bist", wenn diese Verse nicht durch ihre künstlerische Gestalt viel mehr verrieten als durch den bloßen Inhalt ihres Wortlauts. Die Probe, die in diesem Fall geleistet werden kann durch Umwandlung in ungebundene Rede, dann durch Verzicht auf die Gebetform, in dem hier der süße Friede angefleht wird, endlich durch Beseitigung der eigen-

artig spannenden Baukunst des Gedichtes (sie nennt den angeflehten süßen Frieden erst in der vorletzten Zeile), diese Probe kann immerhin auch anderen Gedichten zugute kommen, wenn erkannt werden soll, wieviel von dem Gehaltswert in ihnen der Gestalt zugewiesen ist. Der Gehalt von Storms „Das aber kann ich nicht ertragen" drückt sich aus in der Versinnlichung des Gedankens, in der Menge der Eindrücke, in die er sich zerlegt. Der Gehalt von „Der du von dem Himmel bist" verrät sich zum überwiegenden Teil durch die Art der Wortwahl und der Wortverbindung. Diesmal spricht Sprache der Wortkunst ganz besonders vernehmlich und verrät, daß sie leisten kann, was der Sprache der Begriffe unzugänglich bleibt.

Formsymbolik mag genannt werden, was ich hier ins Auge fasse. Über sie hat besonders F. Th. Vischer Aufschlußreiches gesagt. Solche Formsymbolik ist im engsten Sinne des Wortes Sprache der Kunst. Denn sie macht erlebbar, was durch die Sprache der Begriffe nicht verraten werden kann. Das Lebensgefühl eines Augenblicks läßt sich nie ganz in begriffliche Worte umsetzen. Der Maler kann es festhalten, kann es in anderen erwecken durch die Wahl und durch die Anordnung der Farben. Der Musiker flößt es seinen Tönen ein und gibt diesen Tönen die Kraft, ein verwandtes Lebensgefühl in anderen zu erwecken.

Vischer spricht einmal („Das Schöne und die Kunst" S. 75 f.) von einem Bilde Jakob Ruisdaels: Eine Heide mit einer Mühle, in der Ferne ein blauer Streif, der ungefähr noch eine Stadt erkennen läßt. „Durch die Luft stiehlt sich ein ganz armer, fahler Sonnenstrahl und legt sich auf die Heide hin. Ein Bild von unnennbar eigentümlicher Müdigkeit und Schwermut und so weich wie die Stimmung eines Menschen, der sich soeben von einem Fieber erholt hat." Es kann fraglich bleiben, ob jeder dieses Bild so erlebt wie Vischer. Allein ein Mehr des erweckten Gefühls, ein Mehr, das hinausreicht über die Wiedergabe des Landschaftlichen, wird willig oder widerwillig auch jeder andere aus dem Bilde erfühlen. Wer dies Mehr, sei's in Vischers Sinn, sei's in irgendeinem anderen, mit Worten aussprechen möchte, wird des Unzulänglichen seines Wortausdruckes leicht gewahr werden. Selbstverständlich meinte auch Vischer mit seiner Umschreibung des Lebensgefühls, das von dem Bilde Ruisdaels in ihm erweckt wurde, bloß eine Andeutung, einen Hinweis zu geben. Vischer wußte sehr wohl und sagte es oft und deutlich genug, daß der Künstler selbst nicht vollinhaltlich mit Worten das sagen könnte, was er durch Formsymbolik zum nacherlebbaren Ausdruck gelangen läßt.

Es wäre schwere und verhängnisvolle Täuschung, wenn man annähme, der Dichter vermöge, weil er sich des Wortes bedienen kann, unzweideutiger auszudrücken, was an einem Werk der bildenden Kunst oder der Musik nur durch Symbolik der Form angedeutet werden kann. Auch der Dichter muß das Entscheidende dem Symbolischen der Wortgestaltung überlassen. Das Begriffliche, das er dank seinem Ausdrucksmittel, dem Wort, ausspricht, steht zuweilen dem Eigentlichen nur im Wege, das er mitteilen möchte. Es täuscht rechtes Verständnis vor. Es engt das Nacherleben ein. Ganz nacherleben wird eine Dichtung und vor allem ein lyrisches Gedicht nur, wer von dem Begrifflichen des Wortausdrucks sich loslösen und das vernehmen kann, was von der Gestalt der Dichtung symbolisch verraten wird. Allerdings bleibt diese eigentliche Sprache der Dichtkunst ebenso vieldeutig, mindestens ebensowenig eindeutig wie die Sprache von bildender Kunst und von Musik.

Albrecht Schaeffer bestätigt die Bedeutung der Gestalt oder der Formsymbolik von Dichtung in seinem Vergleich von Liliencrons „Heimgang in der Frühe", von Hans Carossas „Heimweg" und von Mörikes „Früh im Wagen" („Dichter und Dichtung" Leipzig 1923 S. 68 ff.). Schaeffer verknüpft die letzten Geheimnisse des Gehalts mit den Eigenheiten der Gestalt. Die sogenannte männliche Reimendung in Mörikes Gedicht hat nach Schaeffer (S. 74) das Geheimnis der Wirkung, daß jede Zeile, wie durch einen zartesten Anprall am Ende, in sich zurückgleitet. Immer flute ein Wellenschlag im Gefühl vom Anfang zum Ende zurück. Der Rhythmus Carossas, in dem das Gefühl aus einer süßen Gebundenheit, eilend, vorwärts und immer vorwärts drängend, zu flüchten scheine, sei der Rhythmus eines menschlichen Erregungszustandes und als solcher freilich der allerhöchste, weil der eines mit Glück Überfüllten und doch noch sich Sehnenden, aus dem Glück seiner Liebe wie nach einer höheren Liebe und höherem Glück Verlangenden.

„So drückt sich die höchst menschliche, die selige Ungenüge, die ewige Tragik wundervoll aus." Wie in diesem Vorwärtsdrängen das Ich von der Geliebten weg- und dann wieder zu ihr zurückgeführt wird, zeigt Schaeffer. Mörikes Gedicht hingegen bleibe durch das zarte In-sich-Zurückfluten jeder Zeile wie in sich beschlossen. Die Lebendigkeit, die sich hier gestaltet, hause unterhalb von augenblicklichen Zuständen der Erhebung, in tieferer Sphäre, wo nur Sinn des Lebens ist, nur die Gewalt des ewigen Lebendigseins, die allem Lebendigen zu seinem Dasein verhilft. In Mörikes Lebendigkeit stelle sich die kosmische Lebendigkeit dar.

Auch was Schaeffer über das Gedicht Liliencrons sagt, das er neben den beiden anderen am niedrigsten bewertet, stützt sich auf Betrachtung der künstlerischen Gestalt. In der zweiten Hälfte erschlaffe der Rhythmus, während scheinbar das Lebensgefühl des Dichters sich zu steigern scheine. Tatsächlich verbinde sich dies Erschlaffen des Rhythmus mit einer Wandlung des Lebensgefühls ins Gerührte, Schwärmerische, Empfindsame. „Der Dichter, nach Art und Weise der empfindsamen Menschen, fühlt nicht mehr, sondern er fühlt sein Gefühl, wird verliebt in es, in seine Größe, und so steigert er sich in die Tränenseligkeit: ‚Will mein strömend Herz übers Ufer fließen?' In solchem Zustand, wie für den weinerlich Aufgeregten jede Kleinigkeit hinreicht, ihm Tränen zu entlocken, scheint jedes Wort von Gefühlen zu schimmern" (S. 72 ff.). So deutet Schaeffer sich die Tatsache, daß die vorletzte Strophe ganz nüchtern nur Prosa aussagt:

Was die Nacht mir gab,
Wird mich lang durchbeben;
Meine Arme weit
Fangen Lust und Leben.

Wirklich bleibt Liliencron hier ganz im begrifflichen Wortausdruck stecken und überläßt nur dem Rhythmus, der in dieser sechsten Strophe des Gedichtes seine Kraft schon eingebüßt hat, dem Gehalt künstlerische Gestalt zu geben. Formsymbolik kommt hier so gut wie nicht zur Geltung.

Das Symbolische offenbart sich in diesem Zusammenhang als das Widerspiel des Begrifflichen. Mancher sucht vielleicht im Symbol etwas Begriffliches, das in der Malerei durch Farbe und Linie, in der Plastik durch den behauenen Stein oder durch das gegossene Metall, in der Musik durch Klänge nur angedeutet, nie in vollem Umfang ausgesprochen werden kann, während Dichtkunst es unzweideutig ausdrückt. Vielmehr liegt das Symbolische in einem Umkreis, der begrifflich niemals ganz ausgemessen werden kann. Künstlerische Leistung aber ist bei allen Künsten der Ausdruck dieses begrifflich Unsagbaren, ein Ausdruck, der bloß durch die Sprache der Kunst bestritten wird.

Schaeffer findet in seinem und Ludwig Strauss' Jahrbuch „Leukothea" (Berlin-Lichterfelde o. J. S. 84 ff.) neue Wendungen, das Wesen echter Lyrik zu bezeichnen. Er spricht von den Stunden, die für den Dichter Stunden der Gedichte sind. Bewußtsein und Verstandeswillen lösen sich dann auf. Klugheit schließe uns nur ab von der Natur. In Weisheit muß sie übergehen, damit das Gedicht erstehe. Enthalten aber ist die Klugheit in der Sprache. In der Sprache ist aber auch etwas, das der Klugheit nicht angehört, nicht zu erforschen, nicht zu sondern, mit keinem Namen zu nennen ist. „Wir empfinden es in jedem echten Gedicht, wenn wir hinter Sinn und Erscheinung, hinter Rhythmus und Klang das Unnennbare spüren, das in alledem schwingt, den Lebens-Geist, den Urgeist, für den all das nur Mittel ist, offenbar zu werden." Diese Wandlung des Worts vollzieht sich im Gesang. „Solange die Klugheit es verwendet, um eines Bestimmten willen, eines Sinnes, einer Eindeutigkeit, einer Verdeutlichung wegen, so lange bleibt es auch starr, in der Einzelhaft einäugig, abgeschlossen, von uns selber getrennt im Augenblick, wo es unsere Lippen übertrat." „Füllest wieder Busch und Tal" dient solcher Anschauung von echter Lyrik hier zum Beleg und zum Beweis.

Dergestalt ringt Schaeffer nach dem Ausdruck des Geheimnisses echter Lyrik, ringt wie einst Storm, der sich in solchem Streben nie genugtun konnte. Das verraten Briefe Storms. Am 6. Februar 1852 schreibt er an Brinckmann: „In den Worten liegt nur der Sinn des Gedichts, die Seele aber, die Musik, die Anmut, die liegt zwischen den Worten; in ihrer Stellung, in ihrer Verbindung, es ist ganz ungreifbar." Im März 1852 drückte Storm, was er meinte, noch genauer aus in einem Schreiben an denselben Freund. Von der gröberen prosodischen Form, der Korrektheit des Versbaus und der Harmonie des Versbaus mit der dem Inhalt angemessenen Satzbildung, schied er eine feinere geistige Form, die er abermals ganz ungreifbar

nennt. Die frische Unmittelbarkeit der Bewegung seines Herzens teile der Dichter dem Leser nicht bloß durch den Sinn der Worte mit, sondern zum großen Teil durch ihren Klang und durch das angemessene Verhältnis und Auf- und Nacheinanderfolgen von ein- und mehrsilbigen Worten, von mehr oder weniger flüchtigen Längen, durch den richtigen Gebrauch der Assonanz und Alliteration im Verse; ja es könne auch ohne diese die Schönheit des Verses erst ans Licht treten, wenn in einer einzelnen Silbe die gehörigen Konsonanten oder der gerade hier erklingende Vokal hineinkommen. Diese feinere geistige Form ist für Storm Sache des Gefühls, nicht wie die andere Form nur Sache des Verstandes. Man nenne sie richtig Seele.

Storms wie Schaeffers Meinung läuft auf das eine hinaus, daß Gehalt jedes begrifflichen Ausdrucks entkleidet und ganz zu Gestalt werden soll. Schaeffer geht bis zur letzten Folgerung, daß die hörbare Wirkung der Gestalt, die Musik des Wortes, alles entscheide und in diesem Zusammenhang alles bedeute. Tatsächlich lösen sich neueste Gedichte Schaeffers (etwa in „Leukothea" S. 32) in Musik auf. Das entspricht durchaus frühromantischen Wünschen, Gedichte nur noch auf tönende Wirkung anzulegen (vgl. oben S. 355).

Nur daß damit eine Einseitigkeit erreicht ist, daß der eine Pol lyrischer Kunst in höchster Übersteigerung sich darstellt. In einer Übersteigerung, die zu einer coincidentia oppositorum führt. Denn gerade die Lyrik, gegen die schon Storm echte Lyrik ausspielt, will ja auch vor allem Musik sein. Sie traut der Musik des Wortes sogar zu, eine beträchtliche Last von Begrifflichkeit zu tragen. Es ist die Lyrik, die in ein Goldgefäß goldenen Inhalt gießt. Und das ist nicht nur die Lyrik Geibels und seiner Genossen, es ist zunächst die Lyrik der „Lateiner". Sie arbeitet weit stärker mit dem begrifflichen Ausdruck des Gehalts. Sie tut es mit einer Zuversicht, die deutschem Gefühl von echter Lyrik ganz zu widersprechen scheint.

Die reine Lyrik gehört dem Pol von Dichtung an, der den Gehalt und die Gestalt zu voller Einheit verknüpft, zu einer Einheit, die dem einmaligen Gehalt nur eine einmalige Gestalt gewährt. Die Lyrik der „Lateiner" ist überzeugt, durch die Musik der überindividuellen Gestalt verschiedenste Gehalte künstlerisch zu adeln, vor allem aber begrifflichen Ausdruck des Gehalts. Sind es nicht die Lateiner, die in einem Ausmaß, wie es uns Deutschen unverständlich ist, die tönende Schönheit von Dichtungen preisen? Wer auf dieses Tönen auch als Deutscher alles Gewicht legt, meint es tatsächlich anders. Deutsche Gestalt steht dem Gehalt viel näher als lateinische. Und unbedingter muß Begriffliches in unbegriffliche Gestalt sich wandeln, wenn der Deutsche noch Kunst verspüren will. Dahinaus läuft ja Storms ganzes Bestreben. Er verzichtet auf die Gestaltmöglichkeiten von so starker Betontheit, wie sie antiken und romanischen lyrischen Formen eignen. Solche lateinischen Formen brauchen aber nicht noch zu beweisen, daß sie Kunst sind. Wenn ein reines Lyrikon dies beweisen soll, muß es noch andere Merkmale haben, die es von Unkunst scheiden. Wichtigstes Merkmal ist der Verzicht auf die Klugheit des begrifflichen Wortausdrucks. Umgekehrt darf der Lateiner dem Begrifflichen weit mehr Raum lassen.

Wie schwere Aufgaben der deutsche Lyriker sich stellt, erkennt jeder, der weiß, daß Worte vom Begrifflichen nie ganz zu erlösen sind.

C. RECHTE DES BEGRIFFLICHEN AUSDRUCKS.

Ein Wort vom Recht des Begrifflichen in der Dichtkunst ist jetzt zu sagen, nachdem bisher als bestes Kennzeichen der Dichtkunst, soweit sie Kunst ist, die Wandlung des Gehalts in Gestalt bezeichnet worden war, der Ausdruck des Gedanklichen durch etwas, das auf äußeren oder inneren Sinn wirkt. Schon jetzt darf behauptet werden, daß Begriffliches und Gestalt im dichterischen Kunstwerk miteinander um den Platz ringen, daß die Grenze ihrer Gebiete von Fall zu Fall sich verschiebt.

Nicht einmal Lyrik kann begrifflichen Ausdruck des Gehalts ganz verschmähen, hat ihn mindestens nicht immer verschmäht. Umgekehrt ist dem Drama, soweit es als mimische

Darstellung von der Bühne aus wirkt, ein so stark fühlbares Kennzeichen bloßen Gestaltausdrucks gegeben, daß es dem Begrifflichen — ganz wie die Lyrik der Lateiner, ja mehr als sie — ruhig und unbekümmert sein Lebensrecht lassen darf. Ganz anders als Lyrik oder Epik kann das Drama Mittel verwerten, die das Eigentum bildender Kunst sind. Es wirkt unmittelbar wie auf das Gehör auch auf den Gesichtssinn. Die Sprache seiner Kunst ist, soweit es mit sichtbarer Gebärde arbeitet, durchaus sinnenhaft, gerät nicht in das Gebiet des begrifflichen Wortes. Aber auch die bezeichnenden Ausdrucksmittel des Dramas, Gespräch, Selbstgespräch und Chorrede, sind Darstellung im strengen Sinne des Wortes, Darstellung, wie sie selbst der Lyrik nicht in gleichem Maße zukommt. Denn das Chorlied rein lyrischer Prägung will ja nicht mimisch wirken, hat nur eine Ausdrucksform, die im Drama mimisch verwertet wird. Oder vielmehr entwickelte sich im Drama zu mimischer und im strengen Sinn darstellender Gestalt das Chorlied, in dem ursprünglich nur eine Menge ihre Gesinnungen und Gefühle zu gemeinsamem Ausdruck brachte, sie sich selbst vorsang. Es gestaltete sich um ins Mimische, d. h. in ein Mittel zur Darstellung einer Rolle, die einem Publikum vorgespielt werden soll. Ebenso sind Dialog und Monolog in der Lyrik nur mittelbar mimisch gemeint, sind sie nur Aussprache derer, die den Dialog oder den Monolog halten, für sich oder für einander, nicht mimische Wiedergabe für den Zuschauer und Zuhörer. Es entspricht dem Stil des Dramas, daß es auf ein Publikum berechnet ist, daß es rollenhafte Aussprache bietet. Dem Stil der Lyrik widerspricht es, wenn Lyrik und je mehr sie zu einem Mittel mimischer Darstellung gemacht wird. Allerdings ist es schwer, Gesprächslyrik vor dem Abweg ins Mimische zu bewahren, wenn sie durch mehrere vorgetragen wird oder gar als Wechselgesang sich gibt. Reine Lyrik verzichtet überhaupt auf Gespräche. Wird sie vorgetragen, so setzt sich der Vortragende nicht an die Stelle des Dichters, spielt er nicht die Rolle des Dichters.

Die mimische Darstellungsart macht das Künstlerische des Dramas so mächtig fühlbar, daß es begriffliche Rede weit weniger zu meiden braucht als die Lyrik. Gewiß kann das Drama mit reiner Lyrik wetteifern und das Begriffliche des Wortausdrucks durch künstlerische, d. h. zu den Sinnen, nicht zum Verstand redende Worte ersetzen. Allein wenn schon Lyrik auf diesem Wege nur zu einem der Pole ihrer Möglichkeiten gelangt, so verliert sich das Drama auf gleicher Bahn noch rascher in eine Einseitigkeit. Es wird Eindruckskunst und gibt auf, was es auf begriffliche Weise ausdrücken kann, ja muß.

Vollends kann Episches auf begrifflichen Ausdruck nicht verzichten, wenn es nicht Lyrik, und zwar Lyrik von einseitiger Prägung werden will. Epos ist vor allem Bericht. Lyrik und Drama verlassen ihr eigentliches Gebiet, wenn sie mit Bericht arbeiten. Besonders das Drama verzichtet auf seine Sonderart, auf mimische Darstellung, sobald es erzählt. Bericht indes ist dem bloßbegrifflichen Wortausdruck stets näher als einer Gestaltung, die sich an die Sinne wendet. Abermals heißt es, Episches in eine Einseitigkeit treiben, wenn der begriffliche Ausdruck sich durchaus in Darstellung wandelt.

Tatsächlich erstrebt seit längerer Zeit epische Erzählung mit Willen Verzicht auf Bericht, also Entbegrifflichung. Sie greift zu den Mitteln des Dramas, um eine Darstellung zu erzielen, die scheinbar kunstgerechter ist. In Wirklichkeit verzichtet solche neuere Erzählung auf den rechten Stil des Erzählens. Keiner wird der Erzählung das Gespräch oder auch das Selbstgespräch verbieten. Wie stark, ein Typus echter Erzählungskunst, die homerische Dichtung das Gespräch und auch das Selbstgespräch nutzt, muß nicht noch bewiesen werden. Aber sie wahrt strenge den Brauch, jede Rede erzählend einzuführen. Epischer Bericht kann zwar entweder wie das Drama oder wie der Dialog (im strengen Sinn des Wortes, also der

Dialog nach Platons Vorbild) den Redenden nur durch Voranstellung seines Namens bezeichnen oder mit Klopstocks „Messias" bloß den Anfangsbuchstaben des Namens vorangehen lassen oder gar völlig auf die Bezeichnung des Redenden verzichten. Der Leser oder Zuhörer aber muß dann erraten, wer eigentlich redet. Und aufgegeben ist die Gestalt des Erzählens, widersprochen wird dem eigentlichen Stil der Erzählungskunst. Wirklich erzählt weder das große Epos der Weltliteratur noch die romanische Novelle noch Goethe oder Kleist in solcher Form, die freilich uns ganz gebräuchlich geworden ist. Es bedurfte eines kraftvollen Vorstoßes strengerer Stilisten, der Erzählung wieder die Bräuche zuzuführen, die ihrem Stil tatsächlich entsprechen.

In dem Aufsatz „Objektive Erzählung" (Germanisch-Romanische Monatsschrift 7, 161ff.) berichte ich von den Gegensätzen, die sich auf dem Gebiet des Erzählens in neuerer deutscher Dichtung beobachten lassen. Spielhagen war der Vorkämpfer eines Erzählungsstils, der vom Erzähler volle Objektivität fordert und ihm verbietet, sich selbst in der Erzählung fühlbar zu machen. Das Ergebnis von Spielhagens Ansprüchen wird von Otto Stoessl („Lebensform und Dichtungsform" München und Leipzig 1914 S. 25) dargelegt: „Es wurde nachgerade vergessen, daß die Erzählung vor allem erzählt. Sie hat unmittelbar darzustellen versucht; lyrische Momente durchbrachen oder ersetzten gar die gebotene Abfolge ihrer Ereignisse, dramatische, dialogische Steigerung führte zu völligen Szenen, aber dabei wurde die natürliche Art des epischen Vortrages immer mehr verdünnt und am Ende aufgelöst, der in seiner reinsten Vollendung nichts ist als ein Bericht, als die indirekte Mitteilung von Geschehnissen. Wer sich italienischer Novellen, Goethescher Romane, der gedrängten, referierenden Energie Kleistscher Prosa entsinnt, wird die Macht dieser distanzierten Mittelbarkeit aller aufdringlichen Mischung von Lyrik und dramatischer Spannung vorziehen als ein selbstgefaßtes Sichbesinnen der epischen Natur auf sich selbst." Stoessl bewährt sich hier als Gesinnungsgenosse Paul Ernsts, der als erster wieder für die Berichtform der Erzählung mit Rat und Tat eingetreten war.

Otto Ludwig bezeugt, wann zum erstenmal eine Erzählungsart, die nicht erzählt, wie man im gewöhnlichen Leben erzählt, sondern die Geschichte von dem Erzähler und von dem Leser erleben läßt, als neue Tatsache der Ausdrucksmöglichkeit des Epikers theoretisch festgestellt worden ist. Er trennt (in A. Sterns Ausgabe 6, 202ff.) eigentliche Erzählung von „szenischer" und beschreibt szenische Erzählung wie eine noch niemals näher erfaßte Erscheinung. Mein Aufsatz über objektive Erzählung bringt die wichtigsten Stellen von Ludwigs Äußerung. Am schwersten fällt die Scheidung ins Gewicht, daß in eigentlicher Erzählung Medium der Mitteilung lediglich das Ohr sei, daß szenische Erzählung gewissermaßen durch das Ohr etwas dem Auge mitteile. Der Leser erfährt nicht abstrakt die Sache, sondern sie wird ihm vor das innere Auge hingesetzt. Er ist eine Art Zuschauer und Zuhörer. Ganz wie auf der Bühne wird durch die Rede der Gestalten die Vorgeschichte exponiert.

Und sehr richtig beobachtet Ludwig, daß solche szenische Erzählung das Bestehen des eigentlichen Dramas voraussetze. „Leute, die davon nichts wüßten, würden sich in dieser Art der Erzählung nicht zu orientieren wissen."

Szenische Erzählung wandelt Bericht in Darstellung, macht alles zu Gestalt, die nicht nur auf das Ohr, die vor allem auf das innere Auge wirkt. Sie nutzt dabei zunächst Mittel des Dramas und der mimischen Vergegenwärtigung. Sie bringt lange Gespräche ohne Einführung und läßt den Leser erraten, wer eigentlich spricht. Sie fängt die Erzählung sogar mit solcher Rede und Gegenrede an und berichtet nur hinterdrein, wer da spricht. Belege finden sich in meinem Aufsatz.

Otto Ludwig hatte für solche Art des szenischen Erzählens viel übrig. Sie gewährte ihm die Vorteile des Dramas, an dessen Ausdrucksart er gewöhnt war. Sie hat nicht die Nachteile des Dramas, sie braucht nicht das schwierige und widerstrebende Rüstzeug der Bühne in Bewegung zu setzen.

Daß sie indes nur einen der Pole von Erzählungskunst bedeutet, erkennt schon Ludwig. Wirklich hat auch zur Zeit fast unbedingter Herrschaft von Spielhagens Gebot, alle Erzählung in „objektive", also in szenische zu wandeln, ein guter Rest bloßen Berichtens in der Erzählung weiterbestanden. Objektive Erzähler, und nicht zuletzt Spielhagen selbst, mischten in ihre Darstellung auch Bericht ein. Rein szenische Darstellung im Epischen ist sogar sehr selten Tatsache geworden. Nicht einmal Arno Holz und Johannes Schlaf entzogen sich in „Papa Hamlet" dem Bericht ganz (vgl. meine „Deutsche Dichtung seit Goethes Tod" 2. Aufl. S. 337). Sie gaben allerdings dem Bericht eine besondere Tönung, die ihn vom üblichen erzählenden Bericht scheidet. Er nähert sich dem Stil von Bühnenanweisungen.

Sie wollten alles in Eindruck wandeln, und zwar besonders in Eindruck auf das innere Auge. So dachten sie, das Begriffliche zu überwinden. Impressionismus und Begrifflichkeit sind ja volle und starke Gegensätze (vgl. oben S. 272). Um den Anschein zu meiden, als rede der Erzähler deutend in die Vorgänge hinein, berichtet der Impressionist nicht, was er von den Vorgängen weiß, sondern zeigt, wie die Vorgänge sich in den Menschen der Erzählung spiegeln, während sie die Vorgänge erleben. Ein wichtiges Mittel zu solcher Darstellungsweise wurde im Zeitalter der Eindruckskunst das stille Selbstgespräch. Es war der Erzählung längst geläufig. Dennoch darf auffallen, daß Erzähler den Monolog in einem Augenblick wiedererweckten, der den Monolog aus dem Drama hinausweisen wollte. Nicht nur Selma Lagerlöf nutzte ihn. Der erste Band ihres Romans „Jerusalem", der 1900 verdeutscht wurde, beginnt mit einem langen stillen Selbstgespräch eines jungen Bauern. Den entscheidenden Schritt tat 1901 Arthur Schnitzler, indem er seinen „Leutnant Gustl" fast völlig zu einem stummen Monolog machte. Viktor Hugo und Dostojewski hatten vor ihm gleiches versucht. Jetzt liebt Dietzenschmidt diese Form, wendet sie aber gern auf Geistesgestörte an. In „Fräulein Else" (Neue Rundschau, Oktober 1924) kehrte Schnitzler selbst wieder zur Form des „Leutnant Gustl" zurück.

Allein Erzählung kennt seit langem noch eine andere Möglichkeit, die Vorgänge nicht durch den Mund des Berichterstatters, sondern wie durch den Menschen, der sie erlebt, zu Wort werden zu lassen, also nicht üblichen epischen Bericht zu geben, sondern Spiegelung des Erlebten in der Gestalt der Dichtung. E. Lorck nennt das eine „erlebte Rede". Andere sprachen von Mischung direkter und indirekter Rede, von verschleierter Rede, von „style indirect libre", von Rede als Tatsache, von uneigentlicher direkter Rede (vgl. Lorck S. 15). Ich fasse kurz zusammen, was von mir in der Zeitschrift für Bücherfreunde (N. F. 16, 17ff.) dargelegt wird. Oben (S. 240) sind zwei Belege erlebter Rede angeführt.

Die erlebte Rede ist nicht stiller Monolog noch indirekte Rede. Sie wird keinem übergeordneten „er sann" oder „er dachte" unterworfen. Die syntaktische Form widerspricht ebenso den Bräuchen eines Selbstgesprächs wie denen einer Oratio obliqua. Zukunftsbilder werden mit der Form der Vergangenheit ausgedrückt, mit dem Imperfektum. Die Berichtform der Erzählung, die Form der Vergangenheit, greift hinein in das Gesetz des stillen Selbstgesprächs. Lorck aber bezeugt durch ein Beispiel aus La Fontaine, daß solche erlebte Rede auch in der Form der Gegenwart erscheint, wenn sie eingeschoben ist in einen Bericht, der mit geschichtlicher Gegenwart arbeitet.

Lorck meint, solche Ausdrucksweise auch im französischen Mittelalter feststellen zu dürfen. Er weist sie dann besonders in Thomas Manns „Buddenbrocks" nach. Etwa (1, 562):

„Der Konsul ging, die Hände auf dem Rücken, umher und bewegte nervös die Schultern.
Er hatte keine Zeit. Er war bei Gott überhäuft. Sie sollte sich gedulden und sich gefälligst noch fünfzigmal besinnen."

Schon diese Stelle beweist, daß solche Redeform ebenso das Selbstgespräch wie schlechthin auch Anrede ersetzen kann, also in beiden Fällen für die Oratio obliqua der bloß berichtenden Erzählung eintritt. Hier gibt die erlebte Rede des Konsuls an, was er zu seiner Schwester spricht.

Lange vor Lorck und vor der Mehrzahl der Forscher, die sich mit dieser Erscheinung beschäftigten, hatte Elis Herdin in seiner Dissertation „Studien über Bericht und indirekte Rede im modernen Deutsch" (Uppsala 1905) verschiedene Möglichkeiten solcher Ausdrucksweise syntaktisch genau gesondert und sie zur Oratio obliqua mit übergeordnetem Verb in Gegensatz gestellt. Er zog vor allem deutsche Schriftsteller in Betracht. Er nahm an, daß Wieland als erster in Deutschland diese Ausdrucksweise verwertete. Wildenbruch und Fontane boten ihm gute Belege. Der beliebte Unterhaltungsschriftsteller Alexander Baron Roberts macht sie zu einem charakteristischen Grundzug seines Stils. Herdin nennt nicht alle deutschen Erzähler, bei denen die erlebte Rede anzutreffen ist. Auffälligerweise erscheint sie an Stellen des „Werther" (Jub.-Ausg. 16, 124. 137f.), die in der ursprünglichen Fassung des Romans nicht nur anders lauten, auch keinerlei erlebte Rede enthalten. In den „Wahlverwandtschaften" findet sie sich zuweilen. Ferner nutzt Otto Ludwig diese Redeweise.

Wieland sucht sie noch zu rechtfertigen durch ein eingeschobenes und eingeklammertes „dacht' er". Dann wird bezeichnendes Merkmal gerade das Fehlen solcher Einführung. Gewiß kam das der zunehmenden Neigung entgegen, Rede und Gegenrede ohne Angabe eines „sagte er" oder „antwortete sie" zu bringen. Ferner war es längst aller Erzählung geläufig, indirekte Fragesätze, etwa mit „ob" eingeleitet, ohne übergeordneten Satz zu verwerten. Schon Homer kommt an diese Gebrauchsweise heran, aber auch mittelhochdeutsche, überhaupt germanische Dichtung. Das Entscheidende jedoch liegt in der Tatsache, daß Mitteilung eines Menschen aus der Erzählung an die Stelle des Berichts tritt, den der Dichter vorlegt, daß dabei der Mensch nicht in erster Person sich äußert, sondern in dritter, daß also nicht gesagt wird, was vorgeht, sondern was in den Menschen der Dichtung vorzugehen scheint. Eindruck an Stelle von scharfumrissener Begrifflichkeit.

In jüngster Zeit neigt Albrecht Schaeffer durchaus zu einer Darstellungsweise, die den Vorgang nur in der Spiegelung bringt, wie sie den Menschen der Erzählung ersteht. Als Anhänger Sigmund Freuds betritt Schaeffer gern das Feld des Traums, des Halbtraums, des Schwindens der Besinnung. Am liebsten zeigt er dann nur, was irgendeiner seiner Menschen erlebt oder zu erleben glaubt, nicht was tatsächlich geschieht. Starke Ungewißheit ist für den Leser das Ergebnis. Ich verweise nochmals auf den Schluß des siebenten Buches im „Helianth" (vgl. oben S. 232). In Schaeffers „Parzival" ist solche bewußt verundeutlichende Darstellungsweise auf Schritt und Tritt anzutreffen. Hier steht auch eine ganz besonders eigentümliche Verwertung der erlebten Rede (S. 474f.).

Parzival ist farbenblind geworden. Er sieht nur noch Schwarz und Weiß. Er beobachtet eines Tages die Knechte im Hof und quält sich mit der Frage nach den Farben ihrer Gewänder. Und nicht der Erzähler, nur Parzival erwägt, wenn es da lautet:

Waren sicher schöne kräftige Farben,
Leicht zitronengelb des einen Beine,
Leuchtendes Zinnoberrot des andern,
Und ein starkes Kobaltblau des Dritten ...

So geht Parzivals Raten weiter, bis er sich fragt, und zwar in der Vergangenheitsform erlebter Rede: „Aber welches war da Gelb, Zinnober, Braun und Violett und Grün und Kobalt?" Und abermals nur aus Parzivals Blickpunkt gesprochen ist:

Einsam auf der hochgebauten schwarzen
Brücke, bei dem Türmchen, lag ein andrer
Über dem Geländer, der ganz weiß war,
Wie aus Kreide. In den Lüften schwebte
Über ihm ein großer trauerschwarzer
Totenvogel; hohl und öde scholl ein
„Hilo! Hilo!" immer wieder, während
Weiße Flügel, zwei, an einem Faden
Auf und nieder wehten matt und kränklich.
Welcher Farbe war des Knechtes Hose?

Eindrücke, wie sie nur Parzival hat. Nur ihm erscheint die Brücke oder der Vogel schwarz, der Knecht weiß. Es ist, als setzte Schaeffer die Schlußfrage Parzivals „Welcher Farbe war des Knechtes Hose?" (sie müßte in einfacher Aussage lauten: Welcher Farbe ist des Knechtes Hose?) nur hinzu, um uns daran zu erinnern, daß all das bloß Spiegelung im Kopfe Parzivals ist. Nur Parzival erlebt das so.

An dieser äußersten Stelle des Brauches erlebter Rede erkennt man ganz unzweideutig, wie die Umrißschärfe begrifflichen Berichts einer Mitteilungsform weicht, die ein lebhafteres Miterleben ermöglicht. Wirklich wird Begriffliches, dem Gebiet des Erkennens und des Gefühls Zugehöriges, hier in erlebbare Gestalt umgesetzt. Oder vielmehr: Das Leben wird nacherlebbar, indem auf den Versuch einer erzählend beschreibenden begrifflichen Deutung verzichtet wird. Nach meiner Ausdrucksweise tritt Gestalt an die Stelle begrifflicher Bezeichnung des Gehalts eines Lebensaugenblicks. Diese Gestalt kann ihrerseits nur erlebt werden, wehrt sich gegen Umsetzung ins Begriffliche. Das maßlose Seelenleid des Augenblicks aus Parzivals Leben fühlen wir. Begrifflich bestimmt ist es nicht.

Keine begriffliche Darlegung, kein bloßer Bericht von Parzivals Leid könnte es so ganz nacherlebbar machen. Wenn Gestalt (in meinem Sinn) begrifflich nie auszuschöpfen ist, so stammt das von ihrer Fähigkeit, mehr auszudrücken als begriffliche Rede. So kann sie auch tiefer aufwühlen, innigeres Miterleben zeitigen. Das ist ja der Vorzug dramatischer Darstellung, die durch ihre Mimik von vornherein mehr Gestalt ist als jede andere Dichtungsgattung.

Fraglich bleibt nur, ob es dem Stil der Erzählung entspricht, solche dramatische Aufwühlung zu erbringen. Verloren geht sicherlich die „distanzierte Mittelbarkeit". Von dem Rhapsodischen, das durch Goethe und Schiller dem Epos zum Formgesetz gemacht wird, bleibt wenig übrig. Tatsächlich verdenken viele es dem Erzähler, wenn er alle Vorgänge aus dem Blickpunkt der Menschen einer Erzählung gesehen bringt, wenn die Vorgänge durch das Gehirn dieser Menschen gehen, ehe sie uns bekannt werden, wenn sie uns nur so bekannt werden, wie sie im Gehirn dieser Menschen bestehen. Was nach Lessing (s. o. S. 369) aus Erzählung ein Drama macht, wird dann der Erzählung zugemutet.

Nicht darf schlechthin behauptet werden, daß die erlebte Rede einen Fortschritt epischer Technik darstellt. Sie dient einer Erzählungsart, die dem einen der beiden Pole epischer Kunst entspricht. Es ist der Pol impressionistischer Ausdrucksweise, also des Barocks. Erlebte Rede kümmert sich so wenig wie Barockplastik oder Barockbaukunst um Stil- und Materialechtheit. Wer vom Erzähler fordert, daß er sich ausdrücke, wie man mündlich erzählt, darf erlebte Rede nicht zulassen. Auch Lorck gibt (S. 13) zu, daß ihre Wesensart die Möglichkeit mündlicher Verwendung ausschließe. Ganz so erzählt kein Mensch im mündlichen Bericht mit Verwertung der strengen dramatischen Gesprächstechnik. Allein wir haben längst aufgegeben, Erzählungen uns erzählen zu lassen. Wir lesen sie. Und dem Leser wird erlebte Rede so selbstverständlich, daß er sie gar nicht bemerkt. Wichtig indes ist, daß sie dort aufgegeben wird, wo im Ton mündlichen Berichts erzählt wird. Das bezeugt, daß sie nur der einen Art epischer Kunst entspricht. Strengste Stilisten empfinden an ihr, daß sie zu unbedingt begrifflichen Bericht in Gestalt wandelt. Sie bestätigen durch solche Entscheidung, daß mindestens auf dem Boden des Epischen dem begrifflichen Bericht neben der Darstellung, also neben dem Streben nach reiner Gestalt, ein Raum gebührt.

D. GRAMMATISCHE KATEGORIEN UND STIL.

Jetzt bin ich endlich so weit, den tiefsten Sinn der Erforschung sprachlichen Ausdrucks beim Ergründen einer Dichtung zu bestimmen. Immer wieder war hier von Versuchen die Rede, Sprachforschung in den Dienst der Erfassung von Wortkunstwerken zu stellen. Es gilt, mit grammatischer Genauigkeit zu sagen, was an der Sprache der Wortkunst Sprache der Kunst ist und nicht begriffliche Aussage eines Gehalts.

Als Wackenroder von den zwei wunderbaren Sprachen kündete, die das Unsichtbare in unser Gemüt herabziehen, von der Sprache der Natur und von der Sprache der Kunst, schied er die Sprache der Worte überhaupt aus. Neben der Sprache der Natur, neben der Sprache von Musik und bildender Kunst galt ihm die Sprache der Worte für ein allzu irdisches und grobes Werkzeug (vgl. „Vom Geistesleben" 2. Aufl. S. 262f.). Gewiß ist die Sprache der Kunst leichter und rascher zu erfühlen und zu erkennen an Werken von Künsten, die sich nicht des Wortes bedienen. Allein ohne Zweifel spricht auch Dichtung eine Sprache der Kunst. Ich drücke das in meinen Wendungen aus: Einen Gehalt auszusprechen, hat bildende Kunst wie Musik Mittel, die unzweideutig von Begrifflichem und Logischem sich scheiden. Um Erkenntnis zu schaffen, Willen zu bestimmen, Gefühle zu wecken, nutzen diese Künste ausschließlich sinnlich wirksame Gestaltungsmittel, nicht auch die gewohnten sprachlichen Bezeichnungen des Begrifflichen. Die Dichtkunst hingegen arbeitet mit der Wortsprache und mit deren Schatz an Begriffen. Und soweit sie nur diese Begriffe ins Werk setzt, verzichtet sie auf künstlerische Wirkung. Gleiches leisten auch Wissenschafter, Philosoph und Religiöser. Zur Sprache einer Kunst wird Wortsprache erst dann, wenn die sinnliche Wirkung des Wortes und seiner Verbindungen auf inneren oder äußeren Sinn in Betracht kommt, wenn also nur die Wirkung dessen, was ich Gestalt nenne, sich geltend macht. Diese Sprache der Wortkunst ist ebenso befähigt, Gehalt abzuspiegeln, wie die Sprache der Tonkunst oder der bildenden Kunst. Sie wirkt auf die Sinne ähnlich wie die Sprache der Farben und der Töne.

Ähnlich wie die Sprache der Töne und doch anders. Die sinnliche Wirkung der Wortsprache kann natürlich auch rein akustisch sein. Auch das Tönen des Wortes bestimmt die Gestalt, ist ein Teil der künstlerischen Gestalt. Allein da die Wortsprache zugleich mehr leistet als Klänge, da sie ins Begriffliche hinübergreift, so kann sie ihre begrifflichen Mittel gleichfalls in den Dienst der Gestaltwirkung bringen. Die Art, wie, immer noch begrifflich, das Wort mit dem Wort verbunden, das Wort zum Satz erweitert werden kann, bedingt zugleich rein sinnliche Wirkungen. So kann, ohne das Begriffliche zu schädigen, das Wort sich einem mehr oder minder festen Numerus und Rhythmus unterwerfen, es kann sich im Gleichklang mit einem anderen zusammenfinden, im Reim, in der Assonanz, in der Alliteration. Es kann verschiedene Grade des Ausdrucks vom Weichen bis zum Harten gewinnen, kann sich ins Bildhafte und ins Anschauliche steigern. Es kann indes ebenso die vielen Möglichkeiten seines grammatischen Begriffsausdrucks wechselnd für Zwecke künstlerischer Gestaltung nutzen. Und jede dieser Abschattungen gibt dem Gehalt einen besonderen Ton. Wer Gestalterforschung in diesem Sinn treibt, ist immerzu dem verborgensten Geheimnis des Gehalts auf der Spur.

Die gesamten Kategorien der Grammatik, zumal der Syntax lassen sich deshalb für rechte Erforschung der künstlerischen Gestalt der Wortkunst nutzen, sind auch schon zum Teil in diesem Sinn genutzt worden. Es ist für ein lyrisches Gedicht von ungemeiner Wichtigkeit, ob es in der Form der Vergangenheit oder in der Form der Gegenwart gehalten ist. Und nicht minder wichtig ist, ob es von einem Ich gesprochen gedacht ist oder von einem Wir, ob es ein

Du oder ein Ihr anredet, ob es von einem Er oder von einer Sie meldet. Die Syntax, der Periodenbau, aber auch schlechthin der Bau des einzelnen Satzes, seine Einfügung in den Vers oder in eine Folge von Versen, all das kann im Sinn der Sprache der Kunst, der künstlerischen Gestaltwirkung, gefaßt werden. Und alles zielt letzten Endes auf eine rechte Ergründung des Gehalts. Freilich mißversteht solche Erforschung der Wortkunst, wer sich begnügt, die verschiedenen grammatischen und syntaktischen Kategorien und deren Verwertung in der Dichtung anzuführen und zu scheiden, nicht aber von ihrer Bedeutung für künstlerische Gestaltung des Gehalts ausgeht. Wie ich es meine, glaube ich gezeigt zu haben, als ich von den Schicksalen des lyrischen Ichs in neuer Lyrik, von der sich seit kurzem abspielenden Entichung der Lyrik (Literarisches Echo 1916 18, 593ff. 676ff.) berichtete, als ich in den „Funden und Forschungen" (Leipzig 1921 S. 193ff.; vgl. oben S. 238ff.) die Zeitformen lyrischer Gedichte prüfte, als ich in der Festschrift für Karl Vossler (Heidelberg 1922 S. 33ff.) den Periodenbau der sogenannten pindarisierenden Lyrik Goethes untersuchte (vgl. oben S. 241ff.). Wiesehr ich mich bei solchen Bemühungen durch die Vorarbeit anderer gefördert fühlte, habe ich stets bemerkt. So grundsätzlich wie Wilhelm Scherer („Poetik" Berlin 1888 S. 244f.) hat vor mir wohl kaum ein zweiter die Beachtung der grammatischen Kategorien bei der Erfassung von Ausdrucksform der Dichtung gefordert. Ich selbst ging einige Schritte über Scherer hinaus, als ich in den „Funden und Forschungen" (S. 194) sagte, Erschließung der künstlerischen Form von Dichtung ergäbe sich, wenn Gruppenbildung der Sprachlehre in den Dienst der Ergründung dichterischer Ausdrucksmöglichkeiten tritt, entscheidende Züge der Wortkunst ließen sich erkennen, wenn in die Schule der Wissenschaft gegangen wird, die bisher am emsigsten sich mit dem Wort beschäftigt und seine Wege am genauesten beobachtet hat. Ermöglicht sich doch dann eine Betrachtungsweise, die über die niedere Mathematik der Gestalt zu einer höheren emporsteigt, die zugleich den künstlerischen Sinn ganzer größerer Gebilde der Dichtung erfassen kann. Sie bietet sogar Mittel, das Wesentliche und Entscheidende der Stilgegensätze zu bezeichnen, die entweder durch die drei „genera dicendi" oder durch Hellingraths „harte" und „glatte Fügung" oder durch meine Scheidung der klassischen, der organischen und der gotischen Form ausgedrückt werden. Noch dem persönlichen Rhythmus eines Dichters oder eines Dichtwerks, wie ihn etwa Hermann Nohl bestimmen will, entspricht größere oder geringere Neigung zu dieser oder jener Kategorie der Grammatik.

Max Hermann Jellinek verficht zwar in der Sammlung „Vom Geiste neuer Literaturforschung" (Wildpark-Potsdam 1924 S. 49) den Satz, grammatische Kategorien gäben keinen guten Leitfaden ab für die Darstellung des Stils höherer Kunstwerke. Dennoch glaube ich, mit ihm einig zu sein. Er setzt ja hinzu, man solle von stilistischen Kategorien ausgehen und untersuchen, wie sich der Dichter der grammatischen bedient, um seine Absichten zu verwirklichen. Stimmt das nicht zu meinem Wunsch, die stilistische Bedeutung grammatischer Kategorien zu erkunden, die grammatische Kategorie nicht als solche, sondern als Mittel zum Ausdruck stilistischer Eigenheiten zu fassen?

Wer nur von Versmaß, von Strophenbau, von den verschiedenen Arten der Bildhaftigkeit einer Dichtung spricht und solche Züge der Gestalt sammelt und ordnet, hat immer nur die Teile in der Hand. Gleiche Gefahr droht, wenn man sich begnügt, die Züge der Gestalt vom Standpunkt grammatischer Kategorien zu nehmen. Allein schon die Erkenntnis, was es für ein ganzes lyrisches Gedicht bedeutet, in Gegenwart oder in Vergangenheit einen Vorgang zu kennzeichnen, schreitet hinaus über das Einzelne und lehrt Gestaltzüge eines Ganzen berücksichtigen. Viel weiter ist der Weg von den geläufigen Tatsachen einer niederen Mathematik der künstlerischen Gestalt zum Gehalt einer Dichtung als von der Beobachtung, daß diese Dichtung etwa an die Stelle eines gewohnten Ichs in lyrischer Aussprache ein Er setzt. Vollends

ergeben sich erfolgreiche Lösungen der Frage nach der Art des Baus einer Dichtung, wenn das Satzgefüge geprüft wird. Die Perioden der pindarisierenden deutschen Lyrik scheiden die Bauart solcher Pathetik deutlich ab von anderer Art lyrischer Formung. Und auch diesmal zielt es auf rechte Deutung des Gehalts.

Oben ist gesagt, wieweit solche höhere Mathematik der Gestaltbestimmung über bloße Prüfung der Wortwahl hinausragt. Ungemein wertvoll ist für eine Würdigung der Wortkunst alles, was über Lieblingsbräuche der Sprache des Impressionismus gebucht worden ist. Ebenso wertvoll erweisen sich die Ergebnisse von Gundolfs Erfühlung, sei's der Sprache Shakespeares und seiner Verdeutscher, sei's der Sprache Goethes. Wer die Sprache des Impressionismus feststellt, bleibt von vornherein nicht gefesselt an die vereinzelnde Betrachtung niederer Mathematik der Gestalt. Er hat ein Ganzes im Auge und zugleich den Gehalt, der eine besondere Ausdrucksart anstrebt. Er läßt erkennen, wie ein künstlerisches Richtungsprogramm seine künstlerische Gestalt gewinnt. Gundolfs Beobachtungen zielen noch unbedingter auf die künstlerische Bedeutung, die der Wortwahl zukommt, wagen sie unter Umständen bis auf die letzten Gehaltsvoraussetzungen zurückzuleiten. Trotzdem bleibt Prüfung der Wortwahl nur ein erster Schritt. Die Nutzung der grammatischen Kategorien erlaubt, weitere Schritte zu tun. Sie kann Gestaltzüge aufdecken, die auch an Gundolfs Hand sich nicht erkennen lassen.

Über die Grenzen bloßer Wortwahl hinaus gelangt, wer die schwere und noch lange nicht gelöste Frage zu beantworten strebt, ob der Wortausdruck im einzelnen Falle das Substantiv, das Verbum oder im Attribut das Adjektiv oder das Partizip bevorzugt. Auch da ist man vorschnell zu der Behauptung gelangt, daß ein einzelner Dichter ein für allemal das eine oder das andere tue. Hermann Nohl („Typische Kunststile" S. 19f.) meinte, einen typischen Unterschied zwischen Goethes Neigung zum Zustandswort und Schillers Neigung zum Verbum (in der Zeit-, nicht in der Nominalform) aufdecken zu können. Als ob nicht auch Schiller, wenn der Augenblick es fordert, das Substantiv und das Adjektiv herrschen und das Verbum neben ihnen fast verschwinden ließe. Bei Goethe läßt sich immerhin ein allmähliches Fortschreiten vom verbalen zum nominalen Ausdruck beobachten. Albert Fries, der für solche Feststellungen besonders viel mitbringt, kann auf dem Wege vom Urmeister zu den „Lehrjahren" einen Sieg des nominalen Elements nachweisen („Stilistische Beobachtungen zu Wilhelm Meister" Berlin 1912 S. 33ff.). Daß der alte Goethe zum nominalen Stil neigt, ist längst erkannt. Strich („Klassik und Romantik" S. 135ff., 2. Aufl. S. 216ff.) nutzt in einer knappen Übersicht über das Verhalten der deutschen Romantik und ihrer Wahlverwandten zu Verb und Substantiv diese Tatsache, um den klassischen Stil Goethes von dem Stil des jungen Goethe zu scheiden. Ganz im Gegensatz zu Nohl setzt Strich Schiller auf die Seite des nominalen Ausdrucks. Herder, Klopstock, Jean Paul, dann Fr. Schlegel erscheinen bei Strich als bewußte Vorkämpfer des Verbums. Allerdings fügt er hinzu, daß der eigentliche Liebling der Romantiker und nicht bloß in Deutschland das Beiwort sei.

Hans Naumann kann dagegen („Historische Syntax der deutschen Sprache", Straßburg 1915 S. 100ff.) den nominalen Satzbau zum Kennzeichen des beschreibenden Stils und der Sprache des Gelehrten, den verbalen zum Merkmal des erzählenden Stils und der Sprache des Dichters machen.

Diese Widersprüche harren der Lösung. Sie verraten zugleich, wieviel von dem Verhältnis des Gehalts zur Gestalt gerade bei der Scheidung von nominalem und verbalem Stil sich der Erwägung aufdrängt. Wilhelm Schneider („Josef Ponten" Stuttgart und Berlin 1924 S. 47ff.) sagt, wo er der Sprache Pontens die ausgesprochen nominale Ausdrucksweise Thomas Manns entgegenhält, Beherzigenswertes, aber nicht Erschöpfendes über die Gehaltvoraussetzungen des Unterschieds.

Über die künstlerische Bedeutung adverbialer Bestimmungen äußert sich Leo Spitzer (vgl. oben S. 44). Ein erster Versuch, den künstlerischen Sinn der Wahl erster, zweiter und dritter Person in der Lyrik zu erfassen, ist mein Aufsatz über die Entichung der Lyrik. Viel geläufiger ist der Gegensatz, der in der Erzählungskunst durch die Wahl des einen oder des anderen Pronomens entsteht. Auch Einzahl und Mehrzahl des Pronomens gehören hierher und damit überhaupt die Frage, wieweit der Wortausdruck zum Plural oder zum Singular neigt. Unter anderem ersteht da das Problem der Darstellung von einzelnen Menschen oder von einer Menge, ein Problem, das besonders in der Erzählung des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielt (vgl. „Deutsche Dichtung seit Goethes Tod" 2. Aufl. S. 340ff.).

Das Verbum muß schon angesichts dieser Frage in Betracht gezogen werden. Zunächst führt es indes zu der anderen Erwägung, welche Zeit gewählt wird. Gegenwart und Vergangenheit geben nicht nur der Erzählung ganz gegensätzliche Züge. (Das geschichtliche Präsens ist noch lange nicht künstlerisch ergründet.) Auch die „erlebte Rede" ist zunächst an der Zeitform zu erkennen. An der Lyrik suchten L. Spitzer und ich die Bedeutung dieser Gegensätze zu fassen. Künstlerisch wichtig ist auch größere oder geringere Neigung zum Passivum. Läßt sie sich in deutschem Wortausdruck wirklich mit dem Hinweis abtun, daß starker Gebrauch des Passivums auf „lateinischen" Einfluß deute? Die Rektion des Verbums macht sich in ihren Sonderwirkungen bei Klopstock und bei dessen Umwelt bemerklich. Wenn Schönaich (vgl. oben S. 36) Hallers transitives „anstarren" belächelt, legt er nur einen wesentlichen Zug der Dichtersprache von Klopstocks Richtung fest. Das ist auch aus Gundolfs Ausführungen zu erkennen. Die Romantik geht weiter zu neuartiger Rektion der Präpositionen (vgl. Petrichs „Drei Kapitel vom romantischen Stil" § 40).

Die Stellung des Verbums im Satz leitet fort zu den künstlerischen Mitteln des Satzbaus überhaupt. Vom Periodenbau war hier (S. 241 ff.) schon ausführlich zu melden. Aber auch die ganz schlichte Frage nach dem Vorherrschen des Hauptsatzes oder des Nebensatzes, nach der Vorliebe für bloße Relativsätze oder für Bedingungs- und Begründungssätze eröffnet Möglichkeiten im Unterschiede künstlerischen Wortausdrucks, die eingehenderer Prüfung bedürfen.

Nur diese paar Andeutungen sollen verraten, wieviel noch zu leisten ist. Gerade rechte Verwertung solcher zunächst trocken grammatischen Unterschiede des Wortausdrucks kann zu rechtem „Sehen" führen, kann zeigen, welchen Wert im Rahmen des Wortkunstwerks die Wahl des einen oder des anderen Mittels hat, wieviele Geheimnisse künstlerischen Gestaltens in der Nutzung der einen oder der anderen grammatischen Kategorie enthalten sind.

Dank der Sprache, dem eigentlichen Ausdrucksmittel der Wortkunst, eröffnet sich ein Weg, der von der künstlerischen Gestalt zum Gehalt führt. Ist einmal der Sinn erkannt, der einer besondern Artung des Sprachausdrucks eines Wortkunstwerks innewohnt, so läßt sich erfragen, welches Geistige hinter der künstlerischen Gestalt liegt, in ihr sich ausprägt.

Mehr und mehr setzt sich solche Forschungsweise durch. Erich Everths wertvolle Arbeit „Conrad Ferdinand Meyer, Dichtung und Persönlichkeit" (Dresden 1924) geht von der „Symbolik der Sprache" und von der „Bildkraft" Meyers aus und erhebt sich fortschreitend zu einer Umschreibung von Meyers „Geistesart".

Leo Spitzer erstrebt mit strengerer Methodik gleiches. Er will jetzt minder als in frühern Untersuchungen vereinzelte Eigenheiten einer Dichterseele erschließen, die sich meist unbewußt, fast gegen den Willen des Dichters aus den eigentümlichen Zügen seines Wortgebrauchs herausheben (vgl. oben S. 45. 107). Seine Studie „Der Unanimismus Jules Romains' im Spiegel seiner Sprache" (Archivum Romanicum 8, 59 ff.; vgl. Karl Vossler, Deutsche Literaturzeitung 1924 Sp. 1963 ff. und Gustav Rieder, Die neueren Sprachen 1924 S. 451 ff.) verrät schon durch die Überschrift, daß sie die Weltanschauung Romains' als eine Totalität aus der Gestaltung von dessen Sprache zu erkennen strebt. Zugleich entwickelt sich diese Studie zu dem Versuch, entscheidende Züge des französischen wie des deutschen Expressionismus zu kennzeichnen. Spitzers Arbeit „Zu Charles Péguys Stil" (Vom Geiste neuer Literaturforschung, Wildpark-Potsdam 1924 S. 162 ff.) erkennt an den starkfühlbaren und disparaten Eigenheiten der Wortgebung Péguys das Gesamtbild einer stilistischen Persönlichkeit in ihrer Einmaligkeit, den speziellen Aggregatzustand Péguy, das Ergebnis des Widerstreits zwischen gelehrt-schulmäßiger und volkstümlicher Inspiration, zwischen naivem Mystizismus und dem von dem Dichter überwundenen Intellektualismus, zwischen seinem Willen zum Leben, zur Verlebendigung und Verwirklichung und seinem Streben nach Wahrheit, zwischen seinem dichterischen und seinem polemischen Temperament. In beiden Arbeiten nutzt Spitzer seine sorgfältige, belegreiche Analyse der Wort- und Metapherwahl wie der grammatischen, besonders der syntaktischen, endlich der rhythmischen Merkmale.

Fritz Strich dringt zu gleich grammatisch sauberer und strenger Analyse in dem feinsinnigen und aufschlußreichen Kapitel über die Sprache der Klassik und Romantik (S. 113 ff. 2. Aufl. S. 185 ff.) nicht vor. Desto entschiedner führt er die Gestaltzüge dieser Sprache auf die gegensätzlichen Eigenheiten des Gehalts zurück, die er hier in klassischer, dort in romantischer deutscher Dichtung nachweisen möchte. Strich hat ja unbedingter und folgerichtiger als irgendwer vor ihm sich zur Aufgabe gemacht, künstlerische Gestalt der klassischen deutschen Dichtung aus dem Wesenszug ihres geistigen Gehalts zu deuten, künstlerische Gestalt der romantischen deutschen Dichtung aus dem entgegengesetzten Wesenszug ihres Gehalts. Dort Vollendung, hier Unendlichkeit (vgl. oben S. 320 ff.). In solchem Sinn verwertet er die Kategorien Wölfflins. Er geht über Wölfflin hinaus und leitet die Kategorien zurück bis zu den Voraussetzungen, die in der Artung des Geistes gegeben sind.

E. HÖCHSTE VERKNÜPFUNGEN VON GEHALT UND GESTALT.

Kühner noch als bei der Entgegenstellung der Lyrik des 16. Jhhs. und der des Barockzeitalters schreitet Strich jetzt bis zu der Stelle fort, an der sich die Gestalteigenheiten als notwendige Einwirkung gegensätzlicher Geisteshaltung enthüllen. Werden ihm Geschlossenheit, Vielheit, Klarheit, also Merkmale der Renaissance nach Wölfflin, zum Ergebnis des klassischen Strebens nach Vollendung, so bezeugen ihm Offenheit der Form, Einheit, Dunkel, also Merkmale des Barocks nach Wölfflin, das Streben der Romantik nach Unendlichkeit.

Wünschenswert wäre, daß Strich untersucht hätte, wieweit schon in der Renaissance der Standpunkt der Vollendung, im Barock der Standpunkt der Unendlichkeit sich ankündigt. An dem eindeutigern und von Wölfflin geprüften Stoff der Renaissance und des Barocks wäre rascher und sicherer ein haltbarer Nachweis zu führen gewesen. Strich beruft sich (S. 7) auf die Tatsache, daß die Polarität, die er aufdeckte, in der Zeit deutscher Klassik und Romantik vielleicht zum ersten Male, jedenfalls aber mit einer sonst nie erreichten Klarheit in das wache Bewußtsein der Menschen getreten ist.

Hier war bisher nur die Beziehung von Gehalt und Gestalt erörtert worden, die in einem einzelnen Kunstwerk oder in einem einzelnen Künstler besteht. Strich schreibt einer ganzen Reihe von Kunstwerken verschiedener Schöpfer einheitlichen Gehalt und einheitliche Gestalt zu. Sicherlich können ganze Gruppen von Kunstwerken ebenso einheitlichen Gehalt wie einheitliche Gestalt haben. Gerade weil das tiefste Geheimnis des Gehalts nur durch die künstlerische Gestalt verraten wird, kann, ja muß Verwandtschaft des Gehalts bestehen, wo Verwandtschaft der Gestalt sich zeigt.

Von typischen Gegensätzen des Gehalts war hier fast immer schon die Rede, wenn von typischen Gegensätzen des Gestaltens berichtet wurde. Wer einer Tragödie als Träger von Diltheys Typus der Freiheit den Bösewicht gewährt, wer umgekehrt als Vertreter der beiden andern Typen den Bösewicht ausschaltet, bietet nicht nur einen bestimmbaren Gehaltstypus, er gibt auch dank diesem Gehaltstypus dem Kunstwerk eine typische Gestalt. Der impressionistische Künstler, nach seinem Gehalt verwandt dem naturwissenschaftlichen Positivisten, läßt diese Verwandtschaft bis in die Gestaltungsweise hinein verfolgen (vgl. oben S. 86ff.). Durchaus ruht das alles auf der Voraussetzung, daß typische Gehalte zu typischer Gestalt mehr oder minder gelangen können.

Noch in anderm Sinn habe ich hier ständig von Gehalt und von dessen Ausdruck in der Gestalt von Dichtungen, überhaupt von Kunstwerken gesprochen. Es war der Gehalt, der gegeben ist durch die besondere Haltung eines Volks. Im Erkennen, Wollen und Fühlen des Deutschen sucht man etwas Besonderes zu ergründen. Dies Besondere dient entweder, den Deutschen scharf von andern zu unterscheiden, oder aber bloß die Wesenszüge des Deutschen zu erfassen, die ähnlich oder verwandt, aber doch in anderer Tönung bei Nichtdeutschen bestehen. Scherer, Worringer, Simmel gehen zunächst den ersten Weg. Mir genügt es, die Züge des Deutschen zu fassen, auch soweit sie nicht anderswo ganz fehlen oder auf Entgegengesetztes treffen. Gemeinsam ist uns allen der Wunsch, die Gestalt zu bestimmen, die einem deutschen Gehalt entspricht.

Strich steht tatsächlich mit dieser Art der Auffassung von Gehalt und Gestalt in enger Fühlung. Wie er schon bei Gelegenheit der Lyrik des Barocks Scherer und Worringer mit Wölfflin verband (vgl. S. 319ff.), so läßt sich jetzt die Gegenüberstellung von Vollendung und Unendlichkeit leicht verknüpfen mit den geläufigen Paaren gegensätzlicher Begriffe für Antikes oder „Lateinisches" und für Deutsches oder auch Germanisches. Sagt schon Nietzsche (vgl. oben S. 340) den Deutschen nach, das Werden, die Entwicklung habe für sie tiefern Sinn und reichern Wert als das, was ist, so geht Strich auf gleichem Weg einen Schritt weiter

und setzt für das „Sein" Vollendung, für das „Werden" Unendlichkeit. Strich schränkt indes, was Nietzsche von den Deutschen meint, auf die deutsche Romantik ein; was nach Nietzsche den Lateinern eignet, weist er den deutschen Klassikern zu. Wenn ferner Nietzsche von deutscher Neigung zum Unklaren, Werdenden, Dämmernden, Feuchten, Verhängten, zum Ungewissen, Unausgestalteten, Sich-Verschiebenden, Wachsenden redet, so trifft er überein mit Strichs Kennzeichnung des Deutschromantischen, auch soweit Strich Kategorien Wölfflins nutzt.

Von hier aus eröffnet sich die Frage, wieweit Barock dem Deutschen näher steht als dem Lateiner. Wölfflin geht an dieser Frage nicht achtlos vorbei. Allein mit Willen bildete er seine Kategorien nicht bloß im Sinn deutschen Barocks, sondern paßte sie auch „lateinischem" Barock an.

Wilhelm Dilthey (Gesammelte Schriften, Leipzig 1914 2, 321) kennzeichnete die Gegensätze, die hier umschrieben werden sollen, und das Wesen des Germanen bei Gelegenheit Meister Eckharts gleichfalls völlig im Sinn des Gegensatzes von Vollendung und Unendlichkeit. Er verspürt im Germanen ein unbestimmtes Gefühl grenzenloser Kraft, einer quellenden Machtfülle der Natur, eines unbegrenzten Strebens der Person. Naturmacht, die in Nebeln, Schnee, Stürmen, Gewittern sich formlos ungeheuer manifestiert. In sich zurückgedrängte, gesteigerte Energie des Menschen. Nicht Form, sondern Kraft, nicht begrenzende Anschauung, sondern Wille, nicht Ideal der Grenze, sondern der Unendlichkeit. (Wie genau Strich mit Dilthey zusammentrifft, erhärtet ein Zusatz der zweiten Auflage der „Deutschen Klassik und Romantik" S. 6.)

Mit den Ansichten Nietzsches und Diltheys arbeitet Gundolfs „Goethe". So kann Gundolf in dem Schaffen des jungen Goethe die Wendung vom Ausdruck eines Seins zum Ausdruck eines Werdens feststellen (vgl. oben S. 35). Hierher gehört, was Gundolf über Goethes Brauch äußert, nicht Eigenschaften, sondern Funktionen im Epitheton anzuzeigen. Diltheys Formel „Nicht Form, sondern Kraft" gewinnt in Gundolfs Kennzeichen für die Kunst des jungen Goethe immer wieder neue Abwandlungen.

Strich gibt der deutschen Romantik und nimmt der deutschen Klassik, was von Gundolf dem jungen Goethe zugewiesen wird. Strich unterdrückt die Namen seiner Fachgenossen in seinem Buche, er meidet jede ausdrückliche Auseinandersetzung mit ihnen. Daher kann er wesentlich von Gundolf abgehen, ohne es ausdrücklich zu sagen und zu begründen. Tatsächlich bleibt ihm selbst nichts anderes übrig, als dem Sturm und Drang, zuweilen auch dem jungen Goethe zuzugestehen, daß sie weit eher die Wege der Romantik als der Klassik wandeln. Er muß selbst bekennen, daß die polare Gegenüberstellung von Vollendung und Unendlichkeit sich nicht schlechthin auf deutsche Klassik und deutsche Romantik verteilen läßt. Schiller, ja sogar Goethe ist durchaus nicht immer, am wenigsten in der Jugend, den Barockkategorien Wölfflins fremd. Sie werden nur allmählich renaissancegemäßer oder, mit Strich zu reden, vollendungsbedürftiger.

Allein eine noch viel größere Schwierigkeit ergibt sich angesichts des eben Dargelegten. Strich nennt romantisch, was bisher und besonders zuletzt für deutsch oder gar für germanisch galt. Auch ich vertrete die Ansicht, daß in der deutschen Romantik deutsches Wesen im Sinn Nietzsches oder Diltheys zu vollem Durchbruch gelangte, zu vollerm Durchbruch als seit langem. Soll jedoch die deutsche Klassik Schillers und vollends Goethes ganz um den Anspruch kommen, solcher deutschen Haltung gleichfalls teilhaftig zu sein? Immer wieder wird betont und betone ich, wieviel Verwandtschaft zumal zwischen dem jungen Goethe und der Romantik besteht.

Nicht Form, sondern Kraft ist für Dilthey dem Wesen des Deutschen gemäß. Gundolf beobachtet, daß Goethes Jugendsprache die Funktion an die Stelle von bestehenden Eigenschaften setzt. Der Gegensatz, der sich hier ankündigt, wurde zuletzt von Oswald Spengler zur Grundlage der Scheidung des apollinischen und des faustischen Menschen gemacht. Es ist eine der wichtigsten Annahmen von Spenglers „Untergang des Abendlandes", daß der antike Begriff der Sache, des „soma", in faustischer Welt funktionellen Begriffen weicht. Schlagend zeigt Spengler im zweiten Bande (S. 96) diese Wandlung an Tatsachen des neuern Privat- und Strafrechts auf, die sich nicht in das Schema antiker Rechtslehre einfügen lassen wollen, weil sie auf Funktion beruhen, und weil Funktion dem antiken Menschen etwas Fremdes war. Oder er weist (S. 610) nach, wie dem antiken Menschen das Geld eine feste Größe bedeutet, dem Menschen von heute bloß eine Funktion.

Wurzelt nicht auch die Maßästhetik des antiken Ateliers in der Vorstellung, das Kunstwerk sei eine Sache, deren Wesen in ihren Maßverhältnissen ein für allemal ausgedrückt ist? Der Übergang von solcher apollinischen und somatischen Auffassung zu der entgegengesetzten faustischen vollzöge sich dann in dem Augenblick, der sich von der Maßästhetik abkehrt. Wirklich entscheidet für Plotin den Wert eines Kunstwerks nicht dessen somatischer Charakter, sondern die Entdeckung, daß die Gestalt das rechte Ergebnis einer innern Kraft ist. Plotin wertet das Kunstwerk nach der Funktion, die in ihm zum Ausdruck gelangt, und nach der Art und Weise, in der diese Funktion sich auswirkt. So kündigt sich schon bei Plotin an, was für germanisches ästhetisches Gefühl entscheidet: An die Stelle der ruhenden Gestalt tritt Betätigung einer innern Kraft. Schön ist nicht, was als Vollendetes vor unsern Augen besteht, sondern was auf die Wirkung einer innern Kraft deutet. Schön ist, was Auswirkung, was Funktion eines „endon eidos" ist.

Daher ist Plotin fast gleichgültig gegen das Endergebnis dieser Kraftwirkung. Daß er Funktion verspürt, ist ihm wichtig, nicht, was durch diese Funktion erwirkt wird. Dies Erwirkte kann nach Plotin niemals dem „endon eidos" ebenbürtig sein. Ebenso weiß der Deutsche Klopstock, daß er niemals das Große, das er in sich trägt, uneingeschränkt in Gestalt umsetzen kann. Ganz so fühlt nach Scherer der altgermanische Sänger.

Von Plotin kommt auf Wegen, die hier längst beschrieben sind, die organische Ästhetik unserer Klassiker und Romantiker. Wirklich bedeutet auch ihr die Funktion mehr als das vollendete Werk. Oder sie schätzt das vollendete Werk nur, soweit in ihm eine Funktion zu erkennen ist. Sie will (um Simmels Wendung zu gebrauchen) das Leben im Kunstwerk so wiederfinden, wie es an die Oberfläche tritt. Form ist ihr nicht etwas Selbständiges, für sich Bestehendes, sondern sie empfindet als künstlerisch geformt, was das Funktionieren eines innern Lebens verrät.

Die organische Ästhetik folgt den Spuren einer Naturerschließung, die sich weniger um die natura naturata kümmert als um die natura naturans. Die das Werden in der Natur als Wirkung einer innern Kraft faßt und in der somatischen Welt der Natur solches Funktionieren erkennt. Nicht das Gesetzliche, das die Fülle der Erscheinungen zu einem in sich geschlossenen Kosmos zu ordnen gestattet, sondern das innere Gesetz, das in den Erscheinungen der Natur sich auswirkt, ist dieser Naturauffassung wichtig. Ebenso schreitet organische Ästhetik von den gemeinsamen Zügen der Gestalt, die in ganzen Reihen von Kunstwerken zu beobachten sind, weiter zu dem innern Gesetz, das die Gestalt bedingt, zu der Kraft, die funktionell in der Gestalt sich ausdrückt. Nur wo diese Kraft ungebrochen waltet, wo die Funktion sich ohne Hemmung entfaltet, erkennt organische Ästhetik echte Werte. Darum ist der Baum, der zurechtgeschnitten wird, um eine Gestalt anzunehmen, die seinem naturgesetzlichen Wachstum widerspricht, organischer Ästhetik das Sinnbild für ein künstlerisches Schaffen, das dem „endon eidos" Gewalt antut, das die Funktion hemmt, die innere Kraft nicht anerkennt, sondern ein somatisches Formgebilde von ganz willkürlicher Gestalt hervorbringt (vgl. oben S. 328ff. 335ff.).

Goethe entdeckt in frühen Jahren das Wesen solchen organischen künstlerischen Schaffens und sucht es mit Willen in seinen Schöpfungen zu verwirklichen. Das unerhört Naturhafte seines Genius zeigt ihm, wenn er sich beim Schaffen beobachtet, genau dieselbe Betätigung, die er in der natura naturans feststellt. Er ist sich bewußt, wie die Natur zu schaffen. Seine künstlerischen Funktionen findet er wieder in der Natur. Wenn Goethe jedoch in der antiken Kunst gleiches zu entdecken meint, zumal in der antiken Plastik, so deutet er das Funktionelle seines Gestaltens und seiner ästhetischen Überzeugung in die Antike hinein. Er mutete ihr diese faustische Weise des Gestaltens zu. Er verkannte (vgl. S. 341) die somatische

und nichtfunktionale Gestaltungsweise der Antike, ebenso wie Winckelmann. Weil beide, Goethe und Winckelmann, trotz allen ihren deutschen oder faustischen Zügen dem antiken Wesen verwandter waren als ihre Zeitgenossen, als fast alle ihre Landsleute, war es ihnen schwer, Scheidungen vorzunehmen, die minder antik Veranlagten sich rascher ergeben.

Den deutschen Romantikern wurde dies viel leichter. Sie band nichts an die antike Auffassung. Und so weit sind sie anders als Goethe, vor allem als der Goethe, der zeitweilig sich ganz der Vollendung in sich geschlossener Kunst und nicht der Grenzenlosigkeit bloßer künstlerischer Funktion hingab. Allein in seinem innersten Wesen blieb er jederzeit gut plotinisch und gut deutsch ein Künstler, der im Kunstwerk die Funktion einer innerlichen Kraft verspüren und spürbar machen wollte. So weit kann ich Strich zustimmen, so weit muß ich ihm widersprechen, wenn er Goethes Klassik zur Romantik in Gegensatz bringt. Goethe ist zuweilen apollinischer als die Romantik, aber er bleibt ihr als Träger einer Kunst, die ein inneres Leben in der Gestalt funktionieren läßt, urverwandt.

In neues Licht tritt jetzt alles, was über das Verhältnis von Gehalt und Gestalt hier vorgebracht ist. Wer in der Kunst nicht etwas in sich Geschlossenes, sondern vor allem die Funktion einer Kraft liebt, denkt über das Verhältnis von Gehalt zu Gestalt von vornherein ganz anders als der apollinische Mensch. Das Wesen der rechten und echten künstlerischen Gestalt liegt ihm in der Tatsache, daß er an der Gestalt das Funktionieren des Gehalts beobachten kann. Jeder Zug der Gestalt ist ihm nur die Leistung der Kraft, die im Gehalt liegt. Plotin wertet eine Erscheinung für schön, wenn er in ihrem Äußern die Betätigung einer innern Kraft bemerken kann; der Gehaltsästhetiker spendet seinen Beifall nur, wenn er in der Gestalt die Funktion des Gehalts antrifft. Der Gestaltästhetiker hingegen begnügt sich mit dem „soma" und kümmert sich weniger darum, wieweit der Gehalt durch seine Betätigung die Gestalt bestimmt. Soll nochmals ausdrücklich hervorgehoben werden, wie faustisch und wie deutsch Gehaltsästhetik ist? Gehaltsästhetik legt alles Gewicht auf die Kraft, deren Funktion sie beobachten kann. Gestalt, die solche Betätigung nicht erkennen läßt, ist ihr gleichgültig und wertlos.

Die innere Kraft, die in der Gestalt sich auswirkt, kann stärker oder minder stark sich vernehmlich machen. Innerhalb faustisch deutscher Funktionskunst kann der Gehalt eine lautere und eine leisere Sprache sprechen. Wieder bin ich bei den zwei Möglichkeiten deutschen Gestaltens angelangt. Barock oder Gotik ist dynamischer als gedämpfte deutsche Art, als Goethe, als Kunst der edeln Einfalt und stillen Größe. Aber auch gedämpfte deutsche Kunst ist dynamisch, soweit sie das Funktionieren einer innern Kraft betätigt. Auch sie ist Kunst des Werdens, nicht des Seins, geht auf Bewegung, nicht auf in sich ruhende Vollendung aus.

Das Gemeinsame und das Gegensätzliche der beiden Typen deutschen Dichtens ist am besten aus der Wortgebung zu erkennen. Sie sprechen eine andere Sprache als die somatische Kunst der Antike. Allein der eine Typus bedient sich nicht der Wortwahl, der Grammatik und der Syntax des andern. Auch Strich deutet in dem Abschnitt über Sprache der Klassik und Romantik diesen Unterschied an.

Strich beobachtet (S. 123ff.; 2. Aufl. S. 199ff.) richtig, daß die Sprachgebung der Romantik nicht schlechthin mit dem Wort „Pathos" zu bezeichnen sei. Pathetisch ist der Stil des Barocks und die Sprache Kleists, ist Äschylos, nicht Sophokles, sagt Strich. Der klassische Stil dagegen habe das, was Aristoteles mit „Ethos" bezeichne. Pathos drücke unendliche Bewegung aus. Es komme aus der Tiefe einer Seele, die von dem Sturm des Schicksals so aufgerührt und erschüttert werde, daß sie sich zu solchem Wellengang der Sprache steigern müsse. Aber es gebe auch eine unendliche Bewegung der romantischen Sehnsucht, die sich in eine süße und sanfte Melodie der Sprache ergieße, ohne irgend etwas von dem gesteigerten und schweren Gange zu haben, der die Erde und den Himmel erschüttere, und den man Pathos nennt. Dagegen seien die ungeheuern sogenannten Übertreibungen Kleists wie Shakespeares als Ausdruck des Pathos zu nehmen.

Zwei Möglichkeiten also der Bewegung. Sie sind nichts anderes als die zwei Möglichkeiten deutscher Form, die ich längst verfechte: Barockgestaltung und gedämpfte Gestaltung. Warum aber, wenn Strich diese zwei gegensätzlichen Möglichkeiten ins Auge gefaßt hat, arbeitet er nicht ausgiebiger mit ihnen? Gerade die nichtpathetische Bewegung ist mir in der Romantik, wie ich auch oben zeige, sehr wichtig. Denn in ihr kommt etwas Echtdeutsches zum Ausdruck. Und weit mehr als in der pathetisch-barockhaften Richtung berührt Goethe sich dank diesem deutschen Wesenszug mit der Romantik. Zunächst aber durchaus nicht bloß der junge Goethe. Auch der reife Goethe findet sich zurück zu solchem unpathetischen Ausdruck einer Bewegung der Sehnsucht. Sonst hätte er den Romantikern in „Schäfers Klagelied" nicht etwas ihnen derart Willkommenes geboten.

Und so darf ich mich auf Strich stützen, wenn ich nicht zwei, sondern drei Möglichkeiten dichterischer Verknüpfung von Gehalt und Gestalt ansetze. Wortkunst beschränkt sich nicht bloß auf barockhaft gespannten Ausdruck eines Werdens und auf renaissancemäßig wohlabgewogenen Ausdruck eines ein für allemal geltenden Seins. Sondern dem antiken oder lateinischen oder renaissancegemäßen Typus stellen sich zwei verwandte und doch sehr verschiedene Typen gegenüber. Drei Typen scheide ich:

1. Der Gehalt wird durch seine Gestaltung emporgehoben in eine Schicht, die vom Leben abrückt. Nicht setzt sich Leben unmittelbar in Worte um, sondern es findet einen abstraktern, begrifflich vereinfachenden Ausdruck. Die Erscheinungen des Lebens gewinnen, wie Simmel es nennt, eine ideelle Eigenexistenz, sie entbinden die Gesetzlichkeiten, die nur der Gestaltung dienen. Wie zwischen abstrakten Begriffen logische Beziehungen sich ergeben können, während die ihnen zugrunde liegenden Einzeldinge real durch ganz andere Beziehungen miteinander verbunden sind, so kann mit diesen abstraktgewordenen, begrifflich umgrenzten Lebenserscheinungen künstlerisch gearbeitet werden, kann aus ihnen die künstlerische Gestalt sich formen.

2. Das innere Leben wird erfaßt in dem Augenblick, in dem es an die Oberfläche tritt oder, wie Simmel sagt, in seine Oberfläche hineinwächst. Notwendig ist dann, daß die Bewegtheit des Lebens auch der Gestalt organisch sich einprägt. Wird an erster Stelle durch die Abstraktion vom Leben etwas Dauerndes, aller Bewegung Entrücktes, etwas Ewiges, ein ruhendes Sein gewonnen, so herrscht hier Bewegtheit des Lebens. Die klaren Umrisse des ersten Typus verschwinden. An ihre Stelle treten die Eindrücke des Lebens in ihrem unendlichen Flusse. Einmaliges, nicht ein für allemal Bestehendes offenbart sich im Gehalt wie in der Gestalt. Ein Werden drückt sich aus, auch wenn nur ein einziger Augenblick erfaßt wird. Die Kunst hingegen, die vom Leben ideell ein bestehendes Sein abstrahiert, kann niemals bloß den einmaligen Augenblick zum Gegenstand ihrer Gestaltungen machen.

3. In dem Gehalt liegt eine pathetische Spannung, der, wenn nicht reinliche begriffliche Umgrenzung, doch ideelle Abstraktion vom Leben eigen ist, keineswegs hingebungsvolles Erlauschen des Lebens, das in seine Oberfläche hineinwächst. Wohl gilt es auch hier, Bewegung in Gestalt umzusetzen. Allein der Augenblick wie das dauernde endlose Werden gewinnt einen übersteigerten Ausdruck. Teilt dieser dritte Typus mit dem zweiten die Bewegtheit und die Abneigung gegen scharfumrissene Begriffe, so trennt er sich vom zweiten wie Erregtheit von Stille, wie Schreien vom ruhig erklingenden Wort. Er besitzt eine machtvollere Dynamik.

Jeder dieser drei Typen hat seine besondere Wortgebung. Im ersten herrschen feststehende Begriffe, im zweiten die Wörter und die grammatischen Kategorien, die ein stetiges Werden, eine dauernde ruhige Bewegung bezeichnen. Die Syntax dieses Typus kennt nicht die Mittel, mit denen der dritte Typus Hemmungen aufbaut, um dann zu desto jähern Entladungen zu

gelangen. Dieser dritte Typus benötigt entweder den jähen Schrei oder aber den umständlichen Periodenbau, der gestattet, die entscheidende Wirkung weithinauszuschieben und sie endlich wie eine späte Befreiung zu genießen.

Ist Gehalt der Sinn, wirkt Gestalt auf die Sinne, so ist ungebrochenster und echtester Ausdruck des Sinns, reinste Umwandlung des Sinns in eine entsprechende Wirkung auf die Sinne im zweiten Typus möglich. Der erste Typus versteckt den Sinn hinter eine selbständige Formung von eigenem Recht. Der dritte Typus wirkt so übermächtig auf die Sinne, daß der Sinn nur geahnt werden kann. Daher stammt die Unklarheit alles Barocks.

Selbstverständlich gelten die drei Typen auch für die bildende Kunst und für die Musik. Und innerhalb aller Künste machen der erste und der dritte Typus die Gestaltung als etwas, das neben dem bloßen Ausdruck des Lebens besteht, stärker fühlbar als der zweite. Am schwersten ist die sogenannte „Form" dem zweiten Typus anzumerken. Er ist dem Vorwurf der Formlosigkeit am unbedingtesten ausgesetzt. Oder, mit Simmel zu sprechen, es bleibt dem ersten und dem dritten Typus immer etwas Schauspielerhaftes. Sie spielen Rollen. Dem Leben in seiner Bewegung und in seinem stillen Gleichmaß kommt der zweite, der organische Typus am nächsten. Barock, also der dritte Typus, ist Kunst des pathetischen Augenblicks. Der antike oder lateinische oder renaissancemäßige erste Typus will das ewig dauernde Sein abspiegeln. Der zweite Typus spricht aus, was im Leben Augenblick für Augenblick sich einstellen kann, auch wenn das Leben nicht in die Welt des Außerordentlichen sich erhebt. Willig zieht der erste Typus sich Grenzen. Der zweite kennt trotz aller Bewegtheit immer noch die Grenzen, die von der Natur jeder organischen Entwicklung gesetzt sind. Kein Baum wächst — das Lieblingsgleichnis der Organiker weiterzuführen — ins Unendliche. Nur der dritte Typus ist ganz ins Grenzenlose gerichtet, ist der eigentliche Ausdruck einer Bewegung, die ins Unendliche geht. Nur er ist entschiedener Gegenpol von Strichs Typus der Vollendung, also meines ersten Typus.

Am engsten ist Gehalt mit Gestalt verknüpft im zweiten Typus. Am lockersten ist die Verbindung im ersten Typus. Der erste Typus ist schlechthin der Typus der überindividuellen Formung. Die Gestalt fügt sich einem allgemeingültigen Gesetz und kann deshalb sich niemals dem Gehalt so anpassen, wie es der zweite Typus erlaubt. Der zweite Typus verwirklicht am leichtesten und unmittelbarsten die Forderung, in der Gestalt ein Inneres zu spiegeln, sie organisch aus einem „endon eidos" erwachsen zu lassen, während der erste Typus die Gestalt einem Kanon von ein für allemal geltenden Maßen unterwirft. Der dritte Typus nimmt eine Mittelstellung ein. Er verzichtet auf die festen Maße, verschiebt die altüberkommenen Verhältnisse zwischen den Teilen. Er gewinnt eine Gestaltung, die dem innern Drang seines Pathos entspricht. Dieser Drang ist zu stark, als daß er in wohlgeordnetem Ausdruck sich ungebrochen ausleben könnte. Doch das Jähe des Ausbruchs beeinträchtigt auch den Reichtum eines Ausdrucks, der dem wechselnden Gehalt jede Abschattung ablauscht. Der pathetische Redner redet eintöniger als der Redner, der dem Augenblick und der Stimmung des Augenblicks zu ungetrübter Aussprache verhelfen will. Das Pathos des dritten Typus kann zuweilen sogar eintöniger klingen als die ebenmäßig gesetzlichen Äußerungen des ersten Typus. Klopstock ist ärmer an Abwandlung des Tons als Horaz, Gotik (in Worringers Sinn) zuweilen noch eintöniger als die Plastik der antiken Klassiker oder als Raffael.

Der dritte Typus ist ja der Typus dieser Gotik, der erste der Typus des klassisch-antiken Menschen, des „Lateiners". Der zweite Typus läßt sich vor allem an Deutschen beobachten, ganz besonders an Goethe. Aus dem Lebensgefühl dieses Typus stammt der Gedanke der

reinen und echten Lyrik, einer Lyrik, die auf vorbestimmte Gestalt verzichtet, um in der Gestalt bloß die Kontur zu schaffen, die den lebendigen Leib umschließt, die gleichwohl an die Gestaltung hohe Anforderungen stellt, weil sie alles Bloßbegriffliche, wie es dem ersten Typus näherliegt, ausgeschaltet und in Gestalt umgewandelt wissen will. Der dritte Typus, der germanische (nach Scherer), der gotische (nach Worringer), ist dem Deutschen natürlich nicht fremd. Allein gerade in neurer deutscher Dichtung ist er seltener anzutreffen als der zweite. Klopstock gilt uns, die wir an Goethe uns gebildet haben, als Ausnahme. Selbst der junge Schiller, dann Kleist oder Hölderlin waren mindestens den Söhnen des 19. Jahrhunderts nicht etwas so Selbstverständliches, je näher man an das Ende des Jahrhunderts kam, desto weniger. Allein daß auch Goethe in seiner Jugend und im Alter zuweilen dem dritten Typus sich nähert, war hier oft zu sagen. Dem ersten Typus strebt alles zu, was sich in deutscher Dichtung Renaissance nach dem strengern Sinn des Worts nennt. Und so enthält die deutsche Klassik, die Kunst besonders der deutschen Hochrenaissance, enthalten „Iphigenie" und „Tasso" ebenso wie die römischen Elegien, die Meisterdramen Schillers, zumal die „Braut von Messina", Zugeständnisse an den lateinischen Typus. Weil im Gegensatz zum dritten dieser erste Typus gedämpfter erscheint, weil ihm edle Einfalt und stille Größe zugemutet werden konnte, glaubten Deutsche, glaubte selbst Goethe, Deutsches am reinsten in der Gestalt des ersten Typus ausdrücken zu können. Tatsächlich bleibt er auch auf antikisierendem Wege dem zweiten Typus treu.

Die Frage liegt nahe, ob die drei Typen, die ich feststelle, mit einer der Dreizahl von Typen sich decken, die auf unserm Wege sich gezeigt haben. Vor allem scheint Diltheys Lehre von den drei Typen vergleichenswert. Volle Übereinstimmung ist ausgeschlossen. Allein der dritte Typus, der gotisch-barocke, steht in einer gewissen Beziehung zum Typus des Idealismus der Freiheit. Daß diesem Typus Diltheys ein guter Teil der Tragiker angehört, ist oben angedeutet (S. 92). Dort ist allerdings auch gesagt, daß besonders seit Goethe die Tragödie Züge annimmt, die dem Freiheitstypus Diltheys widersprechen. Durchaus also darf nicht behauptet werden, daß Tragik immer auf Idealismus der Freiheit beruht. Dagegen greift sie gern zu der Ausdrucksform meines dritten Typus, wenn ihr Schöpfer dem genannten Typus von Dilthey entspricht. Ich denke an Äschylos, an Shakespeare, sogar an Corneille, dann an den jungen Schiller. Die bösewichtlose Tragik drängt von vornherein zu geringerer Wucht des Ausdrucks. Im Impressionismus dämpft sie zuletzt am beträchtlichsten. Gerhart Hauptmann ist Vertreter meines zweiten Typus, ebenso Schnitzler in der großen Mehrzahl seiner Stücke.

Dem Impressionismus liegt der zweite Typus nahe. Er wehrt sich gegen die Begrifflichkeit des ersten Typus, gegen den Schwung des dritten. Da erweist sich, wiesehr selbst Wölfflin der klaren Scheidung von Barock und Impressionismus ausweicht; er nimmt den Impressionismus des 19. Jahrhunderts wie das ganze 17. Jahrhundert, als wäre das alles ohne Einschränkung ein und dasselbe Barock. Hier griff Simmel ein. Er zeigte, um wieviel mehr Rembrandt, der Ahnherr des Impressionismus, meinem zweiten Typus zuneigt. Mit anderen Worten: in Wölfflins Barockreihe hat mein zweiter und mein dritter Typus Raum. Wenn die Scheidungen Worringers herangezogen werden, merkt man, wie sich überbewegtes Barock einem ruhiger gehaltenen verwandten und doch verschiedenen Stil entgegenstellt. Dann aber drängt sich auch die Notwendigkeit auf, in diesem gedämpftern Stil einen eigenen Typus zu erkennen. Das tu' ich, das tut im wesentlichen auch Oskar Hagen. Beste Hilfe leistete mir dabei Simmels Buch über Rembrandt.

Daß Äschylos und Sophokles Gegensätze sind, hebt Strich hervor, wo er in meinem Sinne eine pathetischere und eine minder pathetische Kunst scheidet. Allein Sophokles ist darum noch nicht Vertreter des zweiten Typus, sondern des ersten. Auch das ergibt sich aus Simmels Sonderungen. Der zweite Typus ist dem ersten verwandt, soweit beide auf das Jähe des dritten verzichten. Allein der zweite Typus gehört wie der dritte der Welt des Werdens, nicht der Welt des Seins an. Sophokles hingegen ist — mit Strich zu reden — Vollendungs-, nicht Unendlichkeitskünstler.

Näher verwandt mit meinen drei Typen als die drei Typen Diltheys sind die drei „genera dicendi". Der dritte Typus entspricht dem großen Stil. Das ist des Tacitus „semnon". Tacitus ist ja — so versichert Norden — Barockmensch. Dem zweiten Typus käme die Dämpfung des „genus humile" zu. Der antike und „lateinische" Typus wäre mithin als Mittelstil zu bezeichnen. Da meine Einteilung die Gestalt besonders beachtet, liegt es nahe, daß sie mit Kategorien antiker Stilistik sich berührt. Volle Übereinstimmung nehme ich nicht an. Die beiden Typenreihen gehen auseinander, soweit ich in der Gestalt einen Gehalt von volksmäßigem Charakter erkenne. Schreibt man mit mir den zweiten wie den dritten Typus den Deutschen zu, dann gewinnen Stilunterschiede, wie sie durch die drei „genera dicendi" bezeichnet werden, einen andern Beigeschmack. Gewiß denke ich nicht daran, allen nichtdeutschen Völkern diese zwei Typen abzusprechen. Allein wenn etwa Völker von heute, in deren Adern germanisches Blut rollt, mit dem Deutschen verwandt sind in einzelnen Gestaltungszügen, so berühren sie sich mit dem Deutschen gewiß mehr im dritten als im zweiten Typus. Soweit Lateiner neuerer Zeit Römisches mit Germanischem in sich verbinden, liegt ihnen neben dem dritten der erste Typus nahe.

Allein von Anfang an und seit Jahren verfechte ich den Standpunkt, daß man Typenscheidungen falsch anwendet, ja tothetzt, wenn man den einzelnen Typus ein für allemal ganzen Völkern und ganzen Zeitaltern, ja ganzen Künstlern zuweist. Was mir das Wichtigste ist, sehen zu lernen, wird dann beeinträchtigt. In zweiter und dritter Linie ist mir wichtig, daß die Typen, die ich vertrete, auch zu großen geschichtlichen Bauten oder zur Erfassung einer Künstlerpersönlichkeit genutzt werden können. In erster Linie möchte ich diese Typen nutzen und genutzt sehen, um die Fülle der Züge eines Kunstwerks oder der vielgestaltigen Werke eines einzelnen Künstlers nach ihrer Gestalt zu erkennen und zu benennen. Daß ich von dieser Erfassung der Gestalt zu rechter Deutung des Gehalts vordringen will, glaube ich bewiesen zu haben. Auf bloßen Formalismus lege ich es nicht an.

NACHWORT.

Der Weg, an dessen Abschluß ich jetzt endlich gelange, ist viel länger geworden, als ich gedacht hatte. Beim Unterzeichnen des Vertrags mit dem „Athenaion" im letzten Kriegssommer hoffte ich, längstens zwei Jahre zu benötigen, um zu einem Bande zusammenzufassen, was ich in einer Reihe von Aufsätzen über Erforschung der künstlerischen Gestalt von Dichtungen gesagt hatte. Schwere Krankheit, dann aber noch viel wirksamer die Zeitumstände hemmten nicht bloß meinen Beitrag zum „Handbuch der Literaturwissenschaft", auch das ganze weitschichtige Unternehmen. Zeitweilig schien es, als müsse der Plan aufgegeben werden. Ich danke dem Verlag, daß er den Mut nicht verloren hat. Als es den Anschein gewann, daß wieder bessere Verhältnisse sich anbahnten, ging ich an die Niederschrift. Den Text der ersten zehn Bogen und etwas mehr konnte ich im Juli 1921 dem Verleger einhändigen. Es geschah in Berlin an dem Tage, an dem ich wegen des Rufs an die Universität Bonn mit dem Preußischen Ministerium unterhandelte. Die Übersiedlung nach Bonn bedeutete kaum ein zeitraubendes Hindernis. Korrekturen der ersten Bogen wurden hier bald gelesen, im Frühjahr und im Herbst 1922 entstand der größte Teil des Rests der Arbeit. Allein dann kam als schlimmste Gefahr die Entwertung der deutschen Reichsmark. Daß trotzdem um die Mitte von 1923 die ersten Hefte des „Handbuchs" und auch der Anfang meines Beitrags auf den Büchermarkt gekommen sind, war mehr als Mut, war Tollkühnheit. Der Verleger, aber auch die Verfasser der ersten Hefte hatten sie zu büßen. Wie auch sonst auf deutschem Boden weckte erst der Schluß des Jahres einigen Hoffnungsschimmer. Wirklich ist seitdem das ganze Unternehmen auf festerm und zuverlässigerm Boden angelangt.

Und so kommt jetzt als einer der ersten Bände des „Handbuchs" auch mein Beitrag zum Abschluß. Spuren der langen Entstehungszeit haften der Arbeit an. In dieser Zeit ist recht viel über die Fragen geschrieben worden, die ich zu beantworten suche. Ich habe nicht zu allem Stellung genommen. Sollte noch mehr Verneinung in meine Arbeit sich eindrängen? Ich habe dank dem langsamen Fortschreiten des Drucks manches nennen können, was mir zu Beginn noch nicht vorgelegen hat. Und ich meine auch in diesem Falle gezeigt zu haben, daß ich gern von andern mich belehren lasse. Ausdrücklich sei nur gesagt, daß es nicht durchaus Ablehnung bedeutet, wenn oben das oder jenes Buch nicht genannt ist, dessen Erwähnung sich erwarten ließe. Erstlich lege ich es auf keinerlei Vollständigkeit an, dann aber bestand immer die Möglichkeit, daß mir ein Beitrag zu meinem Forschungsgebiet noch nicht zugänglich war, als ich die letzte Hand an den betreffenden Bogen legte. Es dauert mitunter seltsam lange, ehe eine gedruckte Arbeit nach Bonn gelangt. In den jüngsten Jahren steigerte sich das aus bekannten Gründen ins kaum Erträgliche.

Einer ganzen Reihe von Helfern habe ich zu danken. Da ich gern von andern lerne, ließ ich mich auch in diesem, ja besonders in diesem Fall willig von andern anregen. Die Spuren solcher Anregungen wird der Kundige leicht erkennen. Bonn hat mir in diesem Sinn viel gegeben. Allein an erster Stelle habe ich der unermüdlichsten Mitarbeiterin zu gedenken, die in allen Entwicklungsabschnitten der Arbeit, von der ersten Niederschrift bis zum letzten Korrekturbogen, selbstlos noch die mühseligsten Nachprüfungen durchgeführt, ebenso aber wichtige Entscheidungen treffen geholfen hat: Edith Aulhorn.

Andreas Heusler lieh mir seine Hilfe. Von Bonner Kollegen haben Carl Enders, Arnold Schmitz, Otto Selz (jetzt in Mannheim) und ganz besonders Leo Spitzer mich beraten. In dem Wunsch, von der Sprachforschung zur Erforschung von Dichtkunst eine Brücke zu schlagen, traf ich mit Spitzer überein, als wir uns hier kennenlernten. Ich freue mich, gemeinsam mit Spitzer eine zwar nicht ganz neue, aber noch nur wenig begangene Bahn zu rechter und vertiefter Ergründung von Dichtungen zu beschreiten. In diesem Sinn nehme ich Leo Spitzer für das in Anspruch, was man im allgemeinen Literaturgeschichte zu nennen pflegt. Oder soll, wer die Methode der Literaturgeschichte derart verschärft und vertieft, dennoch nur Grammatiker heißen, weil er von der Sprachforschung kommt?

Rat und Anregung brachte mir auch die späte Stunde, in der ich mich mit lieben Kollegen alle vierzehn Tage zusammenzufinden pflege. In erster Linie seien Theodor Frings, Rudolf Meissner, Wilhelm Neuß,

Rudolf Thurneysen und Franz Winter genannt. Und wie ich den Mitleitern des Bonner Germanistischen Seminars mich verpflichtet fühle, so auch dessen Mitgliedern. In lebendiger Aussprache mit meinen Seminaristen ist mir manches klarer und klarer geworden, was ich oben sage. Ich hätte viele Namen zu nennen, führe nur an: Ignaz Gentges, E. Günzburger, Paul Schaaf, L. Thon. In diesem Zusammenhang sind auch Walther F. Schmidt (Koblenz) und Felix Trojan (Wien) zu erwähnen, die, durch ungünstige Zeitverhältnisse verhindert, nur wenig oder auch gar nicht an unsern Seminarbesprechungen teilnehmen konnten.

Manche von den Genannten haben in die Sammlung „Vom Geiste neuer Literaturforschung" (das Athenaion hat auch diese Sammlung in seinen Schutz genommen), die mir vor zwei Monaten überreicht wurde, Beiträge gestiftet. Es ist mir eine ganz besondere Freude, daß diese Festschriftbeiträge die von mir aufgeworfenen Fragen erwägen und fördern. Im einzelnen sei das Wichtigste den folgenden Nachträgen eingefügt. Sie erstreben keinerlei Vollständigkeit, sind indes wegen der langen Entstehungszeit meiner Arbeit unentbehrlich.

S. 1. Scharf sind vererbte Schwächen unserer Literaturgeschichten gekennzeichnet in der Vorrede zu Julius Wiegands „Geschichte der deutschen Dichtung" (Köln a. Rh. 1922); vgl. Anzeiger für deutsches Altertum 43, 134ff.

S. 6. Zu dem Begriff „Synthese" sei wenigstens hier auf meinen Vortrag vom Grazer Philologentag 1909 verwiesen (Analytische und synthetische Literaturforschung, Germanisch-Romanische Monatsschrift 2, 257ff. 321ff.). Ich nutze die Gelegenheit, ausdrücklich hervorzuheben, daß „Gehalt und Gestalt" in erster Linie für strengere Analyse sorgen will. An Warnungen vor eiliger Synthese ist auf den vorhergehenden Seiten kein Mangel. Klingt doch das Ganze in solche Warnung aus.

S. 19. Die Arbeit Ludwig Volkmanns ist erweitert jetzt in dessen Sammelband „Grundfragen der Kunstbetrachtung" (Leipzig 1924) übernommen worden.

S. 22. Jetzt liegt die fünfte Auflage von Paul Brandts „Sehen und Erkennen" vor (Leipzig 1923).

S. 30. Der Aufsatz „Das Verhältnis von Sprach- und Literaturgeschichte" findet sich in Karl Vosslers „Gesammelten Aufsätzen zur Sprachphilosophie" (München 1923 S. 20ff.).

S. 34. Unter den wenigen, die mit rechtem Spürsinn die Wandlungen der Dichtersprache seit längerer Zeit prüfen, wäre schon hier und nicht erst später (S. 385) Albert Fries zu nennen gewesen. Wünschenswert ist, daß Fries seine reichen Beobachtungen an einer einzigen Stelle vereine. Genannt sei besonders: „Stilistische und vergleichende Forschungen zu Heinrich von Kleist" (Berlin 1906); vgl. auch Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte 4,232ff.; die Schrift „Aus meiner stilistischen Studienmappe" (ebenda 1910); die „Stilistischen Beobachtungen zu Wilhelm Meister" (ebenda 1912); „Goethes ‚Natürliche Tochter', Studien zu Goethes Stil und Metrik mit Seitenblicken auf Schillers Verssprache" (ebenda 1912); „Intime Beobachtungen zu Grillparzers Stil und Versbau mit Exkursen zu Klopstocks, Goethes und Shakespeares Stil" (ebenda 1922). — Hier sei auch nochmals auf M. H. Jellineks methodologisch wichtigen Beitrag zur Festschrift (S. 42ff.) „Bemerkungen über Klopstocks Dichtersprache" hingewiesen.

S. 37. Die Entwertung der Dichtersprache von einst steht in Zusammenhang mit den Beobachtungen, die von Karl Otto Erdmann („Die Bedeutung des Wortes", Leipzig 1900, 2. Aufl. 1910) im Hinblick auf den Gefühlswert der Worte gemacht werden.

S. 41. Es ist selbstverständlich, daß Goethe in epischer und dramatischer Dichtung die Gestalt des Weibes ausführlicher zeichnet. Zu Pandora vgl. S. 244 unten.

S. 47. Immer wieder ist zu lesen, daß Erspüren von Einflüssen von unserer Wissenschaft überwunden sei. So könnte ich mich freuen, daß auch nach dieser Richtung erfüllt ist, was ich in Graz 1909 gefordert habe. Trotzdem kann eine bekannte Fachzeitschrift noch in dem Jahrgang 1921 sich folgendes gestatten: Nachgewiesen werden soll die Bedeutung, die für Kleists „Penthesilea" die Ästhetik Edmund Burkes hat. Kleist, heißt es (S. 680), habe von Burke gehört, die Wirkung der Tragödie sei desto vollkommener, je näher sie der Wirklichkeit kommt und je mehr sie von uns alle Idee von Erdichtung entfernt. Daher wage Kleist den krassen Naturalismus, „der noch heute in den Dichtungen Kleists mit einer sichtlichen Verstärkung seit seiner Dresdner Epoche auffällt". Oder wenn Burke Kleinheit nicht als Gegensatz zum Schönen empfindet, vielmehr dem Schönen nachsagt, es sei vergleichsweise klein, so folge Kleist solcher Lehre in der Zeichnung von Penthesileas mädchenhaft zierlicher Gestalt (S. 688). Jeder Kommentar darf wegbleiben. Und nicht sei besonders betont, daß Burkes Ideal zarter Schönheit nichts weniger meint als eine Heldin. Oder ist vielleicht Kleists Penthesilea keine heldenhafte Kämpferin? Burkes weibliches Schönheitsideal neigt vielmehr zum fast verweichlicht Zierlichen.

S. 53ff. Man vergißt rasch oder weiß auch wohl von vornherein nicht, wann ein Gedanke zum erstenmal auftauchte. Um da Rat zu schaffen, sei hier gesagt, daß der Kampf gegen lebensgeschichtliche Deutung von Dichtwerken älter ist, als heute selbst Kundige meinen. Meine Anzeige von Max Herrmanns „Jahrmarktsfest von Plundersweilern" (vgl. oben S. 245) — sie findet sich in den Göttingischen gelehrten Anzeigen 1901, S. 972ff. — stimmt ausdrücklich Herrmanns Worten zu: „Wir haben seither zu viel Fortschritte in der Erfassung künstlerischen Schaffens im allgemeinen, der Arbeitsweise des jungen Goethe im besonderen gemacht, als daß wir noch, um nur ja recht viel äußerlich Biographisches anzubringen, dem Literarisch-Ästhetischen gar zu wenig gerecht werden möchten." Ich sage dort, diese Worte deuteten auf eine unleugbare Wandlung, die sich im Betrieb der Literaturgeschichte während der letzten Jahrzehnte vollzogen habe. „War man früher, und nicht nur in Sachen des jungen Goethe, bemüht, Erlebtes und Modelle um jeden Preis nachzuweisen, heute wird man sich mehr und mehr bewußt, daß solche ‚Biographenphilologie' nicht ausreicht, ein Kunstwerk und seinen Künstler zu erfassen." Ich nehme da keinerlei Erfinderrecht für mich in Anspruch, will nur feststellen, daß auch ich diese Ansicht lange vor denen verfochten habe, die jetzt für ihre Schöpfer gelten. Das sei zugleich gegen die vielen gesagt, die gern mit schiefem Blick auf die Fachforschung der Zeit um 1900 herabblicken und sich freuen, es so herrlich weit gebracht zu haben. Tatsächlich ist nur heute selbstverständlich geworden, was damals von wenigen verfochten und nicht ohne Gefahr verfochten worden ist. Darum wundere sich auch keiner, daß meine Darlegung manchen Gewährsmann nicht nennt, dessen Name vielleicht von ihm an dieser Stelle erwartet wird. Ich nenne viele Gewährsmänner, sehe aber keinen Anlaß, mich auf jüngere Äußerungen zu berufen, wo ich vertrete, was seit langer Zeit meine Überzeugung ist.

S. 53 unten. Mit einer reichen Fülle von Belegen kennzeichnet Rudolf Meissner in der Festschrift (S. 21ff.) den Gegensatz, der zwischen der mittelhochdeutschen Blütezeit und der Renaissance besteht, soweit es sich um den „Furor poeticus" handelt. Erst die Renaissance huldigt im Anschluß an die Antike dem „Enthusiasmos" des Dichters.

S. 66. Den Erlebnisbegriff in der modernen Kunstwissenschaft untersucht in Weiterführung des Obengesagten Charlotte Bühler, Festschrift S. 195ff.

S. 79. R. Müller-Freienfels' „Persönlichkeit und Weltanschauung" liegt jetzt in zweiter Auflage (1923) vor. — Die neure Typenlehre ist gut und rasch zu überblicken in der erweiterten Fassung von Otto Selz' Vortrag vom Leipziger Kongreß für experimentelle Psychologie „Über Persönlichkeitstypen und die Methoden ihrer Bestimmung" (Jena 1924). Er setzt sich auch mit Müller-Freienfels auseinander. Manches, das ich noch nicht erwähnen konnte, ist bei Selz zu finden: Die stark erweiterte dritte Auflage der „Lebensformen" von Eduard Spranger (Halle 1922; die vierte 1924); er geht von Dilthey aus. Hinzu kommt jetzt noch Sprangers „Psychologie des Jugendalters" (Leipzig 1924). Auch Karl Jaspers' „Psychologie der Weltanschauungen" (2. Aufl. Berlin 1922) beschränkt sich nicht auf experimentelle Psychologie. Auf Psychiatrie bauen auf C. G. Jungs Scheidung des Extravertierten und Introvertierten in dessen „Psychologischen Typen" (Zürich 1921) und Ernst Kretschmers Gegenüberstellung des Zyklothymikers und des Schizothymikers in den Schriften „Körperbau und Charakter" (2. Aufl. Berlin 1922) und „Medizinische Psychologie" (Leipzig 1922). Es ist selbstverständlich, daß die Typenpaare, die von Jung und Kretschmer aufgezeigt werden, in Dichtern und in Dichtungen sich wiederfinden. Wieweit sie wirklich Neues für die Erkundung des Verhältnisses von Gehalt und Gestalt im Kunstwerk bringen, muß sich noch erweisen. Vgl. B. Fehr in der Zeitschrift „Die neueren Sprachen" 31, 30ff; E. Aulhorn, Germanisch-Romanische Monatsschrift 10, 279ff.; Karl Holl, Schiller und die Komödie (Leipzig 1925). Selz bezieht sich auch auf meine Darlegung. Etwas überschätzt ist (S. 33) der Gegensatz zwischen differentieller Psychologie und mir. Ich arbeite selbst gern mit den Typen differentieller Psychologie, möchte nur Gefahren meiden, denen sie sich aussetzt. Ganz einig bin ich mit Spranger in der Annahme, daß typische Unterschiede im Gestalten, wie Wölfflin sie nachweist und wie ich sie für meine Zwecke nutzen möchte, im künstlerischen Menschen und nicht im Objekt oder in der Technik wurzeln. Allein der Weg vom Kunstwerk zu den psychologischen Voraussetzungen führt immer vom Gewissern ins Ungewissere, vom Geistigen ins Stoffbedingte. Übrigens wüßte ich eine Erklärung des Barocks vom 17. Jahrhundert zu geben, die an stoffhaftem Erfassen der Voraussetzung von Geistesvorgängen nichts zu wünschen übrig ließe.

S. 84. Natürlich lag auch Gundolfs „Goethe" noch nicht vor, als Nohl seine Schrift veröffentlichte.

S. 103. Eine neue Darlegung von Sievers' Lehren bietet sein Beitrag zur Festschrift für Wilhelm Streitberg mit der Überschrift „Ziele und Wege der Schallanalyse, zwei Vorträge", der zugleich den Bd. 14 der zweiten Abteilung von Wilhelm Streitbergs „Germanischer Bibliothek" (Heidelberg 1924) bildet.

S. 151. Von Philon eröffnet sich über Plotin zu germanischem Wesen ein Pfad, der nähere Beachtung verdient. Es ergeben sich Zusammenhänge, die jetzt auch von der Kunstgeschichte erwogen werden. Vgl. Wilhelm Worringers Aufsatz „Dürers Apokalypse" im „Almanach 1904—1924 des Verlages R. Piper & Co. München" S. 19ff.

S. 175. Zwei Aufsätze der Festschrift ergründen von verschiedenen Standpunkten aus den Begriff „Motiv", den ich oben nur streife. Wo vom Stoff zu sprechen war, hätte dieser Begriff genauere Betrachtung verdient, da er ja auch sonst jetzt mit neuem Inhalt erfüllt wird. Ich greife bei der Erörterung des Stoffs über dessen Grenzen hinaus. Das ist oben ausdrücklich zugestanden. „Motiv" führt gleichfalls über diese Grenzen hinaus. Wirklich gerate ich daher in das Gebiet der Motive. Josef Körner setzt (S. 80ff.) Motiv sogar durchaus in Gegensatz zu Stoff. Noch deutlicher wird in Felix Trojans Aufsatz (S. 90ff.) der Unterschied von Stoff und Motiv. Nach meinem Sprachgebrauch ist Motiv entweder schon gestalteter oder schon mit Gehalt erfüllter Stoff. Motive sind für Körner wie für Trojan Bestandteile, aus denen das Ganze des Kunstwerks sich zusammensetzt. Körner sammelt diese Bestandteile, soweit sie in den verschiedenen Schöpfungen eines einzelnen Dichters häufig wiederkehren, und erkennt in ihnen bezeichnende Merkmale der Persönlichkeit und des Weltbilds dieses Dichters. Mit denselben Mitteln arbeiten Hans Sperber und Leo Spitzer (vgl. oben S. 45). Spitzer hat diese Forschungsweise inzwischen noch wesentlich vertieft (vgl. oben S. 386). Soweit Wiederkehr von solchen Motiven auf Vorliebe für bestimmte Charaktere oder bestimmte Situationen im Leben dieser Charaktere deutet, waltet ein bezeichnender Zug des Gehalts. Vollends wenn verwandte Ansichten und Urteile über Fragen des Lebens immer wieder zu finden sind. Soweit Vorliebe für bestimmte Worte besteht, ergibt sich auch Wesentliches der künstlerischen Gestalt. Körners Buch über A. Schnitzler (oben S. 108) ist ein Versuch, solche Betrachtungsweise durchzuführen. Trojan hingegen möchte zeigen, wieweit ein einzelnes Dichtwerk sich aus einer besonderen Art von Motiven aufbaut. Er entdeckt in der „Ilias" andere Grundmotive als in der „Odyssee", andere wieder im Drama der Griechen; und innerhalb des Dramas scheidet er die Motive des Äschylos von denen des Sophokles. Den primitiven Motivtypen der Epik stellt er den theopolitischen Typus des Äschylos und den logoethischen des Sophokles gegenüber. Da kommt zunächst Gehalt in Betracht. Ist der Mittelpunkt der Motive der „Ilias" Kampf, so dreht sich in der „Odyssee" alles um Reise. Und so herrscht in beiden Gedichten ein besonderer, den Gehalt bezeichnender Grundton. Dann aber geht Trojan noch einen Schritt weiter und möchte dartun, wie aus den Motiven, die für eine einzelne Dichtung, etwa für die „Ilias" bezeichnend sind, nach mehr oder minder festen Gestaltungsgrundsätzen das Nacheinander der Dichtung sich bildet. Hier steigt er empor zu der Erwägung der Tektonik, also zu dem Versuch, die Gestalt eines Dichtungsganzen zu fassen und ihr Wesen auszudrücken. Trojans Betrachtungsweise ist durchaus morphologisch und entgeht dadurch den Gefahren psychologischer Deutung und Erklärung.

S. 206f. Über den Stil des „Ofterdingen" äußert sich F. Strich, Deutsche Klassik und Romantik, 2. Aufl. S. 210. Ich kann die Ausdrücke, die von Strich zur Bezeichnung dieses Stils verwertet werden, nicht glücklich finden. Dagegen ergäbe sich aus den Belegen, die von Strich Schriften Kleists, Goethes und Hölderlins entnommen und neben den „Ofterdingen" gelegt werden, viel, das oben zur Charakteristik des Numerus hätte verwertet werden können. Überhaupt wäre Kleist stärker heranzuziehen gewesen, als ich es oben, zunächst aus Raumrücksichten, getan habe.

S. 207ff. Wichtig für rechte Erfassung des Numerus ist Helmut Hatzfelds Studie „Boccacciostil im ‚Don Quijote'" (Festschrift S. 113ff., bes. S. 122ff.).

S. 242. Das Gedicht Hölderlins, das bei R. v. Delius die Überschrift „Die Propheten" erhalten hat, bildet in Hellingraths Ausgabe (4, 217) die Verse 57—71 des Gedichts mit der Überschrift „Aus dem Motivkreis der Titanen". In Wilhelm Böhms Ausgabe (2, 413) erscheinen diese Verse als Teil desselben Gedichts, das hier die Überschrift „Die Wildnis" hat. Hellingrath erblickt (4, 365) in den Versen „wohl einen der mächtigsten und schönsten Sätze, die in deutscher Sprache aufgebaut wurden". Weder Hellingrath noch Böhm setzen nach „deuten" (Vers 6) einen Beistrich. Dennoch kann ich in „die Dichter" nur die Apposition zu „sie" (Vers 4) erblicken, also ein Subjekt.

S. 253. Zur Geschichte der Auffassung des Nibelungenlieds vgl. Josef Körner, Nibelungenforschungen der deutschen Romantik (Leipzig 1911).

S. 256. Erich Bethe erörtert jetzt die künstlerische Gestalt von „Ilias" und „Odyssee" in seinem Beitrag zum „Handbuch der Literaturwissenschaft" („Griechische Dichtung" S. 27ff. 34ff.).

S. 280. Zum bildhaften Sehen von Dichtwerken vgl. Kurt Sommer, Über Gruppierung der Gestalten im Drama (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 18, 305ff.).

S. 284. Ein bemerkenswertes Beispiel streng durchgeführter Maßverhältnisse ist die „Lilie" des Isländers Eysteinn Ásgrimsson (14. Jahrh.), die von Rudolf Meissner frei verdeutscht worden ist (Bonn und Leipzig o. J.). Ihre 100 Strophen zerfallen in drei Teile: 25 Strophen Einleitung, 50 Strophen Hauptteil, 25 Strophen Schlußteil. Der Hauptteil scheidet sich abermals in zwei Unterabteilungen von je 25 Strophen, so daß die Mitte des ganzen Gedichts scharf bezeichnet ist. Strophe 26, 32, 38, 44, 50 bringen als zweite Hälfte ihrer acht Verse ein „Stef" von vier Versen, das unverändert kehrreimartig wiederkehrt. Strophe 51, 57, 63, 69 und 75 bringen gleichfalls ein „Stef", aber es ist völlig verschieden von dem ersten „Stef". Zerfällt der Hauptteil durch das „Stef" in Gruppen von je fünf Strophen, so teilen sich auch Einleitung und Schlußteil in solche fünfstrophige Gruppen, ohne daß ein „Stef" verwertet würde (vgl. a. a. O., S. 54 ff.). — Hanns Heiss erörtert in der Festschrift (S. 144 ff.) an Leconte de Lisles „Pantouns Malais" einen charakteristischen Fall strengster Tektonik und erwägt, wieweit Leconte de Lisle hier und nicht bloß hier sich und seiner Kunst Fesseln schmiedet, während ihm sonst Bewegung, Fließen, Verwischtheit näherstehen.

S. 284. Den Aufbau von „Helianth" legt Schaeffer selbst jetzt in sehr beachtenswerter Weise dar (Preußische Jahrbücher 196, 34 ff.). Mein Eindruck wird mir durch Schaeffers Auseinandersetzung nicht wesentlich widerlegt. Wichtig ist, daß Schaeffer den Aufbau auch graphisch verdeutlicht.

S. 285. Kathleen Cunningham meint annehmen zu dürfen, daß Racines „Britannicus" ähnlich wie „Maria Stuart" zwei Hauptgestalten symmetrisch innerhalb des ganzen Dramas anordnet.

S. 298 f. Sehr wichtig für rechte Wertung der Tatsachen, auf denen Scherer, aber auch Worringer aufbaut, ist S. Singers Aufsatz „Stil und Weltanschauung der altgermanischen Poesie" (Vom Geiste neuer Literaturforschung S. 9 ff.). Singer nutzt wechselseitige Erhellung der Künste, um nachzuweisen, wie verschiedene Stilarten sich schon in ältester germanischer Dichtung finden.

S. 319 ff. Zu Strichs Versuch, das Barockhafte der Lyrik des 17. Jahrhunderts zu erweisen, vgl. Herbert Cysarz' „Deutsche Barockdichtung" (Leipzig 1924) und J. H. Scholte, Quirinus Kuhlmann als Dichter des Hochbarock (Vom Geiste neuer Literaturforschung S. 38 ff.).

S. 320. Strichs „Deutsche Klassik und Romantik" konnte auf den letzten Bogen schon nach der zweiten, veränderten Auflage von 1924 angeführt werden. Hingewiesen sei hier auch auf Strichs Abhandlung „Die Romantik als europäische Bewegung" in der „Festschrift, Heinrich Wölfflin . . . überreicht" (München 1924 S. 47 ff.). Vor Strich hatte schon Th. Spoerri („Vom Wesen des Romantischen" in der Zeitschrift „Wissen und Leben" 12, 762 ff.) Wölfflins Barockkategorien in der Romantik nachzuweisen versucht. Dann nutzte Spoerri in der Schrift „Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso" (Bern 1922) ausdrücklich die Grundbegriffspaare Wölfflins. K. Vossler erhob Einspruch im Literaturblatt für germanische und romanische Philologie 1923, Sp. 117. — Mit eigenen Mitteln sucht Herbert Lewandowski die Kategorien Wölfflins zur Scheidung verschiedener Arten von lyrischem Ausdruck zu verwerten. Bisher ist nur aus seinem Aufsatz „Die Erfassung von Formeigentümlichkeiten beim lyrischen Dichtwerk" (Literarisches Echo 26, 385 ff.) zu ersehen, wie er die Frage löst.

S. 325. In meiner Auffassung fühle ich mich bestärkt durch Worte Richard Hamanns in der wertvollen Schrift „Kunst und Kultur der Gegenwart" (Marburg 1922 S. 25). Sie bestimmen das Wesen phänomenologischer Forschung in einem Sinne, dem ich gern zustimme: „Phänomenologie ist nicht einfach Analyse der Empfindungen (Phänomene), sondern die Lehre vom Sinne der Phänomene, ihrer Logik. Nicht was zufällig in einem Bewußtsein vor sich geht, berichtet sie, sondern wie durch die Sachbegriffe die zufälligen Erfahrungen geeint in eine Richtung gelenkt, in ein Ziel eingespannt werden. Wie in der konstruktiven Malerei unserer Tage werden in der Theorie alle jene Bewußtseinsinhalte zusammengefügt, die sinnvoll mit dem Begriff als geistiger Konstruktion im Zusammenhang stehen, und wo Sprache des Lebens den Begriff noch mehrsinnig, unentschieden und lax gebraucht, konstruiert sie ihn in seiner Einstimmigkeit als rein geistige Begriffsproduktion. Durch diese Selbstbesinnung kann ein System von Sachbegriffen zur eigensten Angelegenheit des menschlichen Geistes werden."

S. 349 ff. Zur Frage der „Form" in der Musik bietet Beachtenswertes Karl Theodor Bluths „Das Problem der Form" (Die Dioskuren 2, 100 ff.).

S. 391 ff. Die drei Typen weist E. Aulhorn in der Festschrift (S. 70 ff.) an Belegen aus neurer Erzählung nach. Als Ausdruck von Seelischem wird Gebärde, Vergleich, Monolog, erlebte Rede in der gegensätzlichen Stilisierung gezeigt, die ihnen bei neuern Vertretern des einen oder des andern Typus zuteil werden.

Bonn a. Rh., Ende 1924.

Oskar Walzel.

NAMENREGISTER

von Edith Aulhorn.

Adler, Alfred 110f.
Aischylos 117. 137. 169. 390. 393f. 398.
Alberti, Leone Battista 155.
Alkäus s. Strophe.
Altenberg, Peter 89f.
Ambrosius 193.
Anakreon 241. 243f.
d'Annunzio 236.
Apollonius von Rhodus 261.
Ariost 39f.
Aristoteles 91. 153ff. 157f. 160. 190. 199. 208. 251. 260. 311. 370. 390.
Aristoxenos von Tarent 278f.
Arndt, Ernst Moritz 355.
Arnim, Achim von 334. 339. 345. — Vgl. Wunderhorn.
Ásgrimsson, Eysteinn 399.
Auerbach, Erich 170.
Augustinus 155.
Aulhorn, Edith 361. 363. 397. 399.

Bach, Johann Sebastian 351. 357f.
Bacon, Francis 155f.
Badius Ascensius 191.
Bahr, Hermann 72. 89.
Ballu, V. 193.
Balzac 194. 240.
Batteux, Charles 208—211. 213f. 218ff.
Becher, Johannes R. 43.
Becker, Philipp August 256f.
Bédier, Joseph 256f.
Beer-Hofmann, Richard 106f. 171.
Beethoven 363.
Behaghel, Otto 68.
Behn, Siegfried 350.
Benz, Richard 215.
Bernhardi, August Ferdinand 181ff. 210ff. 217. 357. 370.
Bernini 323.
Bethe, Erich 256. 398.
Bettinelli 181.
Betz, L. P. 374.
Bismarck 330.
Blankenburg, Christian Friedrich von 210.
Bluth, Karl Theodor 399.
Boccaccio 170. 338.
Böcking, Eduard 205.
Bode, Wilhelm 123ff.
Bodmer, Johann Jakob 270.
Boethius 191.
Böhm, Wilhelm 398.
Boileau 215. 330.
Bologna, Giovanni da 303.
Borinski, Karl 155.
Börne, Ludwig 120. 211f.
Botticelli 303.
Bouhours 193.
Brandt, Paul 22. 396.
Braun, Julius W. 123.
Breitinger, Johann Jakob 270f. 273.
Brentano, Klemens 34. 334. 337. 339. 345f. 356.
Breuer, Josef 104. 106.
Brockes, Barthold Heinrich 273.
Brun, Friederike 344f.
Bruno, Giordano 155f.
Büchner, Georg 317.
Bühler, Charlotte 115. 167ff. 171f. 175. 277. 397.
Bühler, Karl 277.
Bürger, Gottfried August 31.
Burke, Edmund 396.
Byron 167.

Carossa, Hans 375.
Cäsar, Julius 196. 216. 234.
Cervantes 205. 213.
Chaignet, A. 193.
Child, Francis James 256.
Chiron 193.
Chrysippos 150. 154.
Cicero 82. 150f. 155. 157. 190f. 193—197. 199. 208. 212. 216. 220. 234. 268. 274.
Claudel, Paul 141.
Comte, Auguste 82. 88.
Corneille 29. 172. 282f. 293. 296. 330. 393.
Cornelius, Hans 282.
Cranach, Lukas 192. 268.
Credi, Lorenzo di 303.
Creuzer, Friedrich 330.
Croce, Benedetto 11. 61. 65.
Cronegk, Johann Friedrich von 369.
Cunningham, Kathleen 399.
Cysarz, Herbert 399.

Dante 137. 141. 182f. 185. 192. 200. 284. 339.
Darwin 129.
Dehio, Georg 333.
Dehmel, Richard 42. 69. 177. 284.
Delius, R. von 398.
Demosthenes 191. 194. 196. 205.
Dibelius, Wilhelm 359f.
Dickens 359ff. 364.
Diderot 39. 172. 308.
Dietzenschmidt 380.
Dilthey, Wilhelm 2. 14ff. 45. 59—65. 77f. 81—87. 91—96. 101—104. 116f. 170. 321. 372. 374. 387ff. 393f. 397.
Dionys von Halikarnass 191. 199ff. 204. 208. 235. 268. 274.
Döblin, Alfred 43.
Dornseiff, Franz 235. 241.
Dostojewski 380.
Drerup, Engelbert 256.
Dürer, Albrecht 134. 155. 192. 268. 303. 307. 331—334. 337f. 341.

Eckermann 166. 176. 261.
Eckhart, Meister 388.
Edschmid, Kasimir 215.
Ehrenfels, Christian von 276ff. 283.
Ehrismann, Gustav 327.
Eichendorff, Joseph von 248. 343. 345.
Elster, Ernst 187—190. 192. 196. 198.
Enders, Carl 137. 168. 184.
Enea Silvio s. Piccolomini.
Ennius 261.
Erdmann, Karl Otto 396.
Ermatinger, Emil 57. 141f. 167f. 176f. 249. 259f. 262. 279.
Ernst, Paul 54. 58. 92f. 117f. 215. 379.
Eulenberg, Herbert 60.
Euripides 35. 92f. 169. 171. 300.
Everth, Erich 386.
Eyck, Jan van 261f.
Eysoldt, Gertrud 216.

Falke, Gustav 177.
Fansler, H. E. 295.
Fehr, Bernhard 397.
Feldmann, W. 31.
Feuerbach, Ludwig 95.
Field, Nathaniel 171.
Fielding, Henry 335.
Finsler, Georg 250.
Flake, Otto 114.
Flaubert 106. 108ff. 126. 213ff. 272.
Fléchier 218.
Fohr, Karl Philipp 337.
Fontane, Theodor 95. 228—231. 338. 381.
France, Anatole 214.
Fränkel, Jonas 228.
Freud, Sigmund 104—108. 110f. 381.
Freytag, Gustav 145. 231f. 284f. 360f. 363.
Friedemann, Käte 89.
Friedrich, Kaspar David 337.
Fries, Albert 385. 396.

Galli-Bibiena 315.
Gautier, Theophil 58.
Geibel, Emanuel 270.
Gellert, Christian Fürchtegott 193. 201. 367.
George, Stefan 42. 215. 248. 355.
Gerbert 192.
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von 340.
Gervinus, Georg Gottfried 124f. 141.
Geßner, Salomon 201. 210. 270.
Giorgione 301.
Gleim, Ludwig 367.
Goedeke, Karl 124.
Gogh, Vincent van 81.
Goncourt, Edmond und Jules 215. 220. 272.
Goethe 2f. 5f. 12. 29f. 34. 37f. 40f. 46f. 51f. (Einflüsse). 54—61, 63ff. (Erlebnis). 70, 72, 74, 76 (bewußtes Schaffen). 77f. 82—85, 87, 93ff. (Weltanschauung). 96, 99—101 (Körperhaltung). 103 (Klangtypus). 114. 118. 122—128. 130—137. 140. 142f. 151. 156—162. 164. 165—173 (Stoff und Vorlage). 174—177 (Nachfolge G. s.). 179. 187. 189. 194. 202—206, 211f., 214f., 217—220 (Kunst der Prosa). 221ff. (Aktschluß). 228 (Kapitelschluß). 235. 237—241. 243—250. 252f. 256. 261f. 264. 267ff. 271f. 274. 282f. 285ff. 290. 293. 296. 299f. 311. 313f. 317. 323. 328—330. 335. 338—345. 348. 353. 355. 359. 361. 363—367. 369f. 373—376. 379. 382. 385. 388—393. 396ff. — 187, 271f., 274, 373 (Anschaulichkeit). 202—206, 237—250, 283, 285ff., 290, 293, 314, 317, 348 (Aufbau). 132f., 135, 344 (Dilettantismus). 250, 252f., 256, 279, 382 (über epische Dichtung). 235, 341ff. (harte Fügung). 238ff. (Gegenwartsform). 122—128, 130f. (Kritik, Mit- und Nachwelt). 359, 361, 363f. (Leitmotive). 374ff. (reine Lyrik). 2f., 151, 156 bis 162, 164, 261, 269, 328ff., 338—346, 369 (organische Ästhetik und innere Form). 5f., 46f. (Persönlichkeitsbegriff). 365f. (Reim). 367 (freie Rhythmen). 136f. (Sittliches). 29f., 34, 37f., 40f., 214f., 217—220, 235, 237 bis 241, 243ff., 385 (Sprache).
Gottfried von Straßburg 169. 331.

Gottsched, Johann Christoph 29. 36f. 193. 369.
Goya 312.
Grabbe, Christian Dietrich 118. 170. 317.
Grammont, Maurice 218.
Grillparzer, Franz 170f. 177. 224f. 317. 334. 364.
Grimm, Jakob 29f. 130. 212. 253. 255.
Grimmelshausen 171. 174.
Grünewald, Matthias 192. 268.
Gryphius, Andreas 320.
Gundolf, Friedrich 29. 32ff. 48. 65. 125. 133. 189. 237f. 240. 244—249. 320. 340. 385f. 388f. 397.
Günther, Johann Christian 37f. 40.
Gutzkow, Karl 231.

Hagen, Oskar 331—334. 393.
Haller, Albrecht von 239. 270. 272f. 386.
Hamann, Johann Gottfried 12. 33. 90. 186. 328.
Hamann, Richard 89f. 215. 399.
Hamburger, M. 147.
Hardenberg s. Novalis.
Hardt, Ernst 171.
Hartleben, Otto Erich 42.
Hartmann von Aue 331. 333.
Hatzfeld, Helmut 208. 398.
Hauff, Wilhelm 339.
Hauptmann, Gerhart 95. 127. 137. 171. 173. 177. 338. 393.
Hebbel, Friedrich 68f. 93ff. 137. 169f. 225f. 275. 317. 364. 372.
Heer, Jakob Christoph 232.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 82. 93—96. 137. 147. 149. 159. 163. 311. 340.
Heine, Heinrich 1. 41ff. 58f. 109. 195. 212. 218f. 343. 374.
Heinecken, Karl Heinrich 20.
Heinse, Wilhelm 174. 269. 320.
Heinze, Richard 261.
Heinzel, Richard 331.
Heiss, Hanns 176. 399.
Hellingrath, F. Norbert von 234f. 241. 244. 384. 398.
Hemsterhuis 200.
Herbart, Johann Friedrich 146 bis 149. 159. 267f. 275f. 283.
Herder, Johann Gottfried 2ff. 7. 12 (Volksdichtung). 34. 60. 113. 147. 151. 156f. 159. 161f. 164. 194. 200. 237. 269. 271. 273f. 328f. 339. 385. — 2ff., 151, 156, 161, 164, 269, 328f. (organische Ästhetik). 34, 200, 237 385 (Sprache).
Herdin, Elis 381.
Hérédia 176.
Herrmann, Helene 249.
Herrmann, Max 245. 249. 397.
Heusler, Andreas 254—259. 318.
Heym, Georg 43. 273.
Heyne, Christian Gottlob 251.
Heyse, Paul 228. 271.
Hildebrand, Adolf 116. 279.
Hildebrand, Rudolf 30.
Hillebrand, Joseph 124.
Hirsch, Julian 117f. 127. 129.
Hock, Stefan 249.
Hoffmann, E. T. A. 311. 339. 361f. 364.
Hofmannsthal, Hugo von 60. 90. 112f. 171. 176. 215.
Holbein, Hans 22ff. 301.
Hölderlin, Friedrich 85. 162. 218. 234ff. 241—244. 248. 340. 343. 367. 393. 398.
Holl, Karl 397.
Holtei, Karl von 284.
Hölty, Ludwig 38.
Holz, Arno 89. 162. 219. 380.
Holzmann, Michael 123.
Homer 35. 39. 74. 76. 168. 175. 197. 250—254. 256. 259—262. 279. 283. 297ff. 339. 359f. 378. 381. 398.
Horaz 183. 194. 243. 270. 330. 354. 392.
Huber, Ludwig Ferdinand 267.
Huch, Ricarda 174. 229ff. 233. 338.
Hugo, Victor 96. 194. 311. 380.
Husserl, Edmund 18. 325.

Ibsen 122. 126f. 173. 264.
Immermann, Karl 1.
Isokrates 191. 199. 204. 268.

Jaberg, K. 257.
Jacob, Heinrich Eduard 106.
Jacobi, Friedrich Heinrich 200.
Jacobsen, Jens Peter 90f.
Janin, Jules 124f.
Jaspers, Karl 397.
Jaurès 193.
Jean Paul 34. 174. 195. 219. 227. 284. 335. 339. 385.
Jellinek, M. H. 384. 396.
Jensen, Johannes V. 299.
Joël, Karl 93.
Jung, C. G. 111. 397.
Justi, Karl 20. 73. 156.

Kahane, Arthur 127.
Kainz, Josef 225.
Kalamis 199. 268.
Kalkmann, A. 151.
Kallimachos 199. 268.
Kant, Immanuel 3. 26f. 82. 113. 116f. 147f. 157. 305. 311.
Kaulbach, Wilhelm von 270.
Keller, Adolf 111.
Keller, Gottfried 42f. 78. 95. 137. 168. 173ff. 213ff. 227f. 231. 270f. 338f.
Ker, W. P. 254—257.
Kerner, Justinus 339.
Kerr, Alfred 215f. 236.
Kesser, Hermann 216.
Kircher, Athanasius 351.
Kirnberger, J. Ph. 351.
Kleist, Christian Ewald von 239. 272f.
Kleist, Heinrich von 217. 220. 222. 224. 317. 339. 364. 378. 390. 393. 396. 398.
Klenze, Leo von 282.
Klinger, Friedrich Maximilian 263f. 339f.
Klopstock 34. 38. 54f. 87. 132. 157. 162. 193. 195. 199. 204. 218. 227. 235ff. 239f. 243f. 298. 340f. 343. 347. 366f. 379. 385f. 389. 392f.
Kokoschka, Oskar 270.
Konrad, Pfaffe 333.
Körner, Josef 45. 107f. 259. 318. 398.
Köster, Albert 36. 338.
Kotzebue, A. F. F. von 226.
Kretschmer, Ernst 397.
Kühlhorn, Walther 262.

Laas, Ernst 93.
La Bruyère 213.
Lachmann, Karl 253f.
La Fontaine 201f. 240. 283. 330. 380.
Lagerlöf, Selma 380.
Lamartine 240.
Lamprecht, Karl 298.
Lanson, Gustave 194f. 214. 272.
Leconte de Lisle 176. 399.
Leonardo da Vinci 155. 315f. 332.
Lessing, Gotthold Ephraim 33 (Sprache). 39f. 61. 69. 115ff. 159. 170 (Stoff). 172f. 187. 189. 211f. 217. 219ff. 223. 225. 263. 269—274. 280. 317. 329. 364 (Leitmotive). 369, 382 (Dramaturgie). — 173, 220f., 223, 225, 263, 280, 317 (Form der „Emilia"). 39f., 159, 269—274, 329 (Laokoon). 211f., 217 (Numerus).
Lewandowski, Herbert 239. 399.
Lichtwark, Alfred 19.
Liliencron, Detlev von 375f.
Lillo, George 172.
Lipps, Theodor 144ff. 165.
Liscow, Christian Ludwig 195.
Lorck, E. 240. 380ff.
Lorrain, Claude 200.
Loesch, Georg 44.
Lublinski, Samuel 72f.
Ludwig, Albert 124.
Ludwig, Otto 51. 70. 115. 117. 159. 283. 310. 317. 356f. 359ff. 363. 379ff.
Luick, K. 235.
Lukács, Georg von 95. 172.
Lukian 151.
Lullus, Antonius 193.
Luther, Martin 34. 133. 237.
Lysias 199. 204. 268.

Mach, Ernst 89.
Manet, Eduard 87ff.
Mann, Thomas 58. 229ff. 338. 360. 380f. 385.
Marlowe, Christopher 290.
Martini, Wolfgang 173.
Marx, A. B. 356.
Massinger, Philipp 171.
Matthisson, Friedrich 347. 357.
Mauthner, Fritz 90.
May, Karl 168.
Mecklenburg, Werner 311.
Meerwaldt, Johannes David 191.
Meissner, Rudolf 397. 399.
Meister, Karl 35.
Melanchthon 192. 268. 274.
Mendelssohn, Moses 159.
Menzel, Wolfgang 212.
Mercier, Louis Sébastien 157. 159. 369.
Mersenne, F. Marin 351.
Meyer, Conrad Ferdinand 60. 177. 386.
Meyer, Richard M. 105. 125. 186ff. 190. 192. 196. 198. 207ff. 217—220.
Meyer, Theodor A. 271—274. 276.
Meyrink, Gustav 45.
Michelangelo 155. 267. 331.
Michelet 214.
Millet, F. 81.
Minor, Jakob 31. 50. 140. 181. 185. 206. 218. 353. 355.
Mizler, Lorenz 349. 351.
Molière 96. 213. 330.
Montesquieu 213f.
Morgenstern, Christian 45.
Mörike, Eduard 173. 248. 339. 345. 352. 375f.
Moritz, Karl Philipp 60.
Mozart 170. 261.
Müller, Friedrich 270.
Müller, Johannes 199f.
Müller-Freienfels, Richard 79 bis 83. 105. 116. 118. 128ff. 138. 397.
Mundt, Theodor 212.
Muratori 193.

Nadler, Josef 4.
Naumann, Hans 385.
Nietzsche, Friedrich 12. 90. 110. 186. 212. 215. 217. 219. 312. 340f. 387f.
Nohl, Hermann 60—63. 83f. 86. 96. 98. 101—104. 116. 235. 385. 397.
Nordau, Max 126f.
Norden, Eduard 192—199. 208f. 214ff. 234. 268. 394.
Novalis 57. 71. 121. 173f. 186. 200. 205ff. 217f. 253. 345. 355. 398.

Ofterdingen, Heinrich von 253.
Oehlenschläger, Adam 90.
Olrik, Axel 175.
Ompteda, Georg von 284.
Opitz, Martin 319.
Ossian 343.
Ostade, Adrian 267.
Otway, Thomas 171.

Palladio 197. 268.
Péguy, Charles 386.
Petrarka 345. 353f.
Petrich, Hermann 30. 38. 386.
Phidias 151. 157. 199. 268.
Philippi, Adolf 195.
Philon 151. 398.
Philostrate, die 151.
Piccolomini, Enea Silvio 314.
Piloty, Karl von 270.
Pindar 234ff. 241f. 244f. 340. 343. 384.
Platen, August Graf von 243f.
Platon 58. 82. 105. 149. 152 bis 155. 160. 200f. 205. 324. 378.
Plotin 58. 61. 149—161. 163. 178. 261. 328ff. 369f. 373. 389f. 398.
Plutarch 151.
Poe, E. A. 311.
Polyklet 151. 153ff. 157. 161. 199. 268.
Ponten, Josef 106. 385.
Pöppelmann 73f.
Poppenberg, Felix 236.
Protagoras 93.
Pythagoras 151ff.

Quintilian 191. 199.

Raabe, Wilhelm 284. 363f.
Rabelais 30f. 44. 194. 213.
Racine 29. 117. 282f. 296. 399.

Raffael 20—23. 70. 156f. 267. 275. 301. 307. 312. 315. 392.
Raimund, Ferdinand 358.
Rameau 364.
Ramler, Karl Wilhelm 209f. 219.
Rank, Otto 105.
Reik, Theodor 106—109.
Reinmar von Zweter 33.
Rembrandt 10. 28. 163. 301. 306f. 312. 320. 322—328. 393.
Renan, Ernest 214.
Reni, Guido 316f. 323.
Ribot, Théodule 311f. 322.
Richardson, Samuel 172.
Richter, Elise 44.
Richter, Helene 317.
Rickert, Heinrich 142f.
Rieder, Gustav 386.
Riegl, Alois 71.
Riehl, A. 279f.
Riemann, Hugo 278.
Rilke, Rainer Maria 42f.
Roberts, Alexander Baron 381.
Romains, Jules 386.
Ronsard 319.
Roethe, Gustav 33f. 52.
Rousseau, J. J. 12. 39. 51f. 195. 214. 364f.
Roustan, M. 195. 208. 214.
Rubens 303. 307. 312. 323.
Ruisdael 375.
Rümelin, Gustav 118.
Runge, Philipp Otto 335ff.
Rutz, Joseph 96. 99.
Rutz, Ottmar 96—104. 235.

Sachs, Hans 331.
Saint-Pierre, Bernardin de 195.
Sallust 196.
Sappho s. Strophe.
Saran, Franz 262. 350.
Scaliger, Julius Cäsar 192.
Schadow, Gottfried 155.
Schaeffer, Albrecht 174. 232f. 248. 284. 375ff. 381f. 399.
Scheler, Max 325.
Schelling, Fr. W. 2f. 68. 82. 96. 159. 186. 253. 365.
Scherer, Wilhelm 3. 8. 32. 76. 125. 190. 238. 296—299. 320. 323f. 326. 384. 387. 389. 393. 399.
Schickele, René 193f.
Schiller 2f. 10f. 30. 37. 49—52. 64. 67 (schöne Seele). 77. 85 (Gedankenlyrik). 87 (Freiheitsidealismus). 93—96 (Böse-wicht). 99ff. (Klangtypus). 113. 115ff. (lyrische Steigerung). 122ff., 131, 133, 135 (Mit- und Nachwelt). 137. 140. 148. 159f. 166. 168. 170. 179. 181 (Distichen). 211. 217 (Numerus). 219f. (Klausel). 222ff. (Aktschluß). 243f. (Periode). 248. 252. 269. 282. 284ff. 288ff. 293ff. 311f. 317f. 328ff. 335. 339f. (Barock). 347ff. 355ff. 382. 385. 388. 393. 399. — 93—96, 137 (absolute Sittlichkeit). 284 bis 290, 293f., 317 (Aufbau). 10f., 64, 116f., 160, 179, 248, 269, 282, 311f., 318, 347ff., 355ff. (Begriffspaare). 252, 382 (episch und dramatisch). 2, 159, 328f., 335 (organische Ästhetik). 30, 37, 101, 211, 217, 219f., 222ff., 330, 385 (Sprache). 49—52, 166 (Stoff und Vorlage).
Schlaf, Johannes 89. 273. 380.
Schlegel, Brüder s. Frühromantik.
Schlegel, Friedrich 57. 113. 199 bis 206. 210. 215. 249—254. 256. 262. 265—268. 274. 308. 335. 345. 348. 385.
Schlegel, Karoline 200. 205.
Schlegel, Wilhelm 22. 181—185. 193. 199ff. 204f. 210. 212. 250 bis 254. 256. 259. 267f. 284. 294. 310. 312. 318. 345. 348. 353f. 359f. 364—367. 370.
Schleiermacher, Friedrich 82. 96. 161.
Schlüter, Andreas 301. 303.
Schmid, W. 191.
Schmidt, Erich 33. 339.
Schmitz, Arnold 363.
Schneider, Wilhelm 385.
Schnitzler, Arthur 106ff. 380. 393. 398.
Scholte, Jan Hendrik 399.
Schönaich, Christoph Otto von 36. 386.
Schongauer, Martin 334.
Schopenhauer, Arthur 95f 137. 212f.
Schubart, Chr. D. F. 31.
Schütze, Martin 364.
Schwind, Moritz von 337.
Scott, Walter 166.
Selz, Otto 175. 397.
Seuffert, Bernhard 278.
Shaftesbury 2. 82f. 151. 156. 158—161. 179f.
Shakespeare 29. 34. 48ff. 58. 70f. 115. 117f. 120 (Pathologisches). 126, 129, 131 (Nachwirkung). 133f. 137. 148. 163. 167. 176. 202. 225f. (Aktschluß). 237. 267. 275. 285. 287—296. 299f. 313 bis 317, 319, 324f. (Barock). 327. 356f. 365 (dramatischer Kontrapunkt). 385. 390. 393. — 285—296, 356f. (Aufbau). 163, 299f., 324—327 (Germanische Form). 29, 34, 48f., 133f. (Sprache).
Shaw, Bernard 118.
Sieburg, Friedrich 235.
Sieper, Ernst 327.
Sievers, Eduard 96. 102ff. 350. 397.
Simmel, Georg 27f. 62f. 65. 84. 163ff. 322—326. 328f. 332. 341. 345. 387. 389. 391—394.
Singer, Samuel 399.
Smollet 359.
Sokrates 152.
Sommer, Kurt 398.
Sophokles 35. 117f. 133. 137. 169. 176. 300. 365. 390. 394. 398.
Speidel, Ludwig 126.
Spengler, Oswald 12f. 126. 199. 312. 389.
Spenlé, E. 207.
Sperber, Hans 45. 107. 398.
Spielhagen, Friedrich 379f.
Spiero, Heinrich 284.
Spiess, Otto 262ff.
Spinoza 34.
Spitzer, Leo 44f. 91. 107. 240. 385f. 398.
Spoerri, Th. 399.
Spranger, Eduard 397.
Stahl, Fritz 120. 127.
Steglich, Rudolf 351.
Stein, Heinrich von 270f.
Steinert, W. 39. 78.
Steinle, A. M. von 337.
Steinweg, Carl 280. 282—285. 290f. 296. 300. 314. 316. 350. 357. 364.
Stendhal 215.
Stern, William 79.
Sterne, Laurence 355. 359.
Sternheim, Karl 215.
Stieler, Kaspar 29.
Storm, Theodor 213. 272. 338. 371—377.
Stoessl, Otto 379.
Strauss, Ludwig 376.
Strauss, Richard 176.
Streitberg, Wilhelm 397.
Strich, Fritz 319—323. 341. 343 bis 346. 354. 365ff. 385—388. 390f. 394. 398f.
Strindberg, August 119f.
Stürmer, Franz 256.
Sudermann, Hermann 226.
Sue, Eugen 231.
Sulzer, Johann Georg 181. 194. 201. 210. 252. 351.
Swift 267.

Tacitus 187. 196f. 205. 215ff. 234. 298. 394.
Theokrit 241. 244.
Theophrast 190. 199.
Thomas von Aquino 154f.
Thukydides 187. 196.
Tieck, Ludwig 39. 57. 77f. 181. 204f. 218. 320. 339. 341—346. 348. 354—357. 365. 367.
Tizian 301. 304.
Tolstoi 118.
Trojan, Felix 358. 398.
Tschudi, Ägidius 52.

Uhland, Ludwig 345. 372.
Unger, Rudolf 15. 33. 86.

Vahlen, Johann 261.
Varnhagen von Ense, K. A. 123. 212.
Veit, Dorothea 173.
Velasquez 301. 305. 307. 312. 323.
Vergil 194. 252. 261. 339.
Verhaeren 176.
Vermeer, Jan 323.
Verrocchio 301f.
Vico 250.
Viebig, Klara 229.
Vischer, F. Th. 21. 119. 124f. 131. 140. 147—150. 159. 375.
Vitruv 74. 151.
Volkelt, Johannes 119f. 136ff. 142. 145.
Volkmann, Ludwig 19. 396.
Volkmann, Richard 193.
Voll, Karl 22.
Voltaire 193. 213. 251.
Vossler, Karl 30f. 141. 201f. 386. 396. 399.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 57. 77. 269. 334. 383.
Wackernagel, Wilhelm 190. 192.
Wagner, Richard 67ff. 97. 99ff. 119. 126. 176. 283. 297ff. 358. 360. 362. 364.
Walter, Julius 152.
Walther von der Vogelweide 31ff. 40. 42. 191. 331.
Walzel, Oskar 9. 55. 60ff. 67. 69. 87. 95. 115. 121. 126. 137. 141. 146. 150. 155—158. 160. 167. 172. 178. 205ff. 215. 219. 226. 228—231. 233. 236. 238. 241. 250. 262f. 269f. 273. 278. 280f. 284f. 290. 298ff. 310. 313. 317. 320. 323. 338f. 345. 355. 358. 364. 369. 380. 383ff. 396f.
Wassermann, Jakob 1. 232.
Wechssler, Eduard 84. 96.
Weckherlin, Georg Rudolf 319.
Weininger, Otto 105.
Weise, Oskar 30.
Werker, Wilhelm 351.
Werner, Zacharias 51. 339.
Wiegand, Julius 396.
Wieland, Christoph Martin 34. 172. 174f. 199. 237. 381.
Wiertz, Anton Josef 312.
Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von 133. 190.
Wilde, Oscar 58f. 106.
Wildenbruch, Ernst von 381.
Wilmanns, Wilhelm 31ff. 191f.
Winckelmann, Johann Joachim 2. 4. 20. 156f. 199f. 263. 269. 329ff. 390.
Windelband, Wilhelm 142.
Wolf, Friedrich August 250 bis 254. 256. 259.
Wölfflin, Heinrich 15f. 21ff. 70. 81. 86. 116. 299—323. 325f. 329. 331. 333. 336f. 339. 341. 354. 365f. 386ff. 393. 397. 399.
Wolfram von Eschenbach 174. 331. 339.
Worringer, Wilhelm 71. 116. 283. 296—299. 312. 319f. 323f. 326ff. 333. 336. 387. 393. 398f.
Wundt, Wilhelm 187.

Xenophon 152.

Young, Edward 156.

Zedler, Johann Heinrich 246.
Zenon 150.
Zesen, Philipp von 320.
Zigler, Heinrich Anselm von 234.
Zimmermann, Robert 147ff.
Zola 72f. 88f. 167. 193. 215. 272. 284. 359f. 362f.
Zolling, Theophil 88.

SACHREGISTER

von Edith Aulhorn.

Abhängigkeit, künstlerische 47. 51. 54. 104. 107. 130. — Vgl. Einfluß.
Absicht, künstlerische 56. 58. 67—76. 90. 124. 134. 166. 338. 366. — Vgl. Formwillen.
Abstraktion 80. 91. 116 (Worringer). 391.
Abwandlungsdichtung 345f.
Aktivismus 137.
Aktschluß 220—226. 233. 281.
Akustische, das 79. 348f. 354f. 361. 363. 377. 383.
Alexandriner 29. 37. 367.
Allegorisch 246f.
Allgemeingültigkeit 13. 119. 131. 136. 161f. 180. 184. 203. 324. 326. 328. 391f.
Allgemeinmenschliches in der Kunst 132—135.
Alliteration 377. 383.
Alte, das 121f. (im Kunstwerk).
Altertum s. Antike.
Amtsdeutsch 37f.
Analyse des Kunstwerks 27f. 79. 83. 102. 129. 160. 187f. 306. 310.
Analytisch 264 (Drama).
Anführungszeichen,unsichtbares 35. 41.
Anlage s. Veranlagung.
Anmut 67. 116. 200.
Annäherungsverfahren (Abziehverfahren) 48. 166.
Anschaulichkeit 187f. 271—274. 276. 298. 312. 318. 320. 344. 373. 383. — Vgl. Vorstellung.
Anschauung 26f. (Kant). 61, 65 (Croce). 279 (räumliche). 304f. 325.
Ansprache (in der Lyrik) 239.
Antike (Altertum) 2. 73f. 76. 93. 117. 131. 133f. 156. 164. 171f. 175. 180—185 (Metrik). 190 bis 199 (Rhetorik). 200. 203. 205. 208. 210 (Versmaße). 215, 218ff. (Numerus). 234. 243f. (Wortgebung). 246. 248. 254. 256. 260 (Formwillen). 262f. (Ebenmaß). 269 (Plastik). 278 (Musiktheorie). 283f. (Epos). 297 (Ornament). 299f. 306. 307 (Baukunst). 310ff. 318f. 327. 329f. (Winckelmann). 336. 340f. 345. 347. 364—367 (Lyrik). 369f. 377. 387. 389f. 392. 394. 397. — 156, 164, 369f. (Ästhetik). 234, 306, 310, 312, 318 (Grundbegriff). — Vgl. Griechisch, Klassisch.
Apollinisch 116. 163. 312. 389f.
Archaismen 38.
Architektur 267ff. 274ff. 281ff. 301. 307. — Vgl. Baukunst.
Artung, geistige, seelische 5. 7f. 10. 14. 78.
Assonanz 377. 383.
Ästhetik (Kunstwissenschaft) 3. 11f. 15f. 21. 26. 30. 49. 65. 80. 113. 115. 118ff. 127f. 130. 133. 136f. 139f. 142ff. 146—165. 179ff. 185. 187. 203. 213. 236. 256. 261f. 265. 267—271. 277. 279. 281. 300. 311f. (psychologische). 321. 325. 328f. 332. 335. 350. 368—371. 389f. 396. — 15f., 21, 144, 146, 149, 162, 164, 180, 370f., 390 (Form-, Gestaltsästhetik). 15f., 144, 154, 157, 160, 162ff., 179, 181, 185, 213, 350, 368 bis 371, 390 (Gehaltsästhetik). 118, 128 (Gesetze). 3, 146ff., 157, 159f. (des deutschen Idealismus). 151f., 154—162, 180, 261f., 265, 328f., 332, 369f.,389 (Maßästhetik).3,151, 154, 156, 159—164, 203, 261, 268, 328f., 335, 389 (organische). 149, 152—155 (Platon). 139f., 159, 162 (systematische).
Atektonik (offne Form) 301. 305ff. 314—318. 323. 326. 343. 345. 357f. 364. 387.
Aufbau des Dichtwerks 52 (Tell). 55 („Auf dem See"). 170. 175 (Grüner Heinrich). 182 (romanische Formen). 189, 202—205 (Lehrjahre). 220—226 (Tragödien). 227—233 (Erzählung). 234—244 (Lyrik). 245—249 (Pandora). 251f., 257—262 (Epos). 263 (Emilia). 267. 279. 280, 282—293, 317, 319 (Shakespeare, Schiller). 348 bis 351, 353—364 (musikalischer). 399. — Vgl. Baukunst, Gestalt, Tektonik.
Aufklärung 170. 201.
Aufzählung 40, 43 (von Schönheitsmerkmalen).
Augenblickserfassen, Augenblickserleben 54. 56. 59. 89f. 224. 238f. 248. 258. 275. 324. 328. 338. 340f. 343. 345. 362f. 367. 375. 382. 391f.
Augenkunst 271.
Ausdruck, künstlerischer, Ausdrucksformen und -mittel 10 bis 15. 29—35. 39. 41. 44f. 56. 61. 65. 68—71. 79. 84—87. 89ff. 99. 103. 116. 134. 146f. 149. 157—162. 165. 175ff. 179. 182f. 187. 203. 206. 214. 216. 235f. 238. 255. 266. 281. 318. 321. 330. 341. 356. 360. 366. 369. 372. 375ff. 379. 381—384. 386. 392. — Vgl. Gestalt, Wortausdruck.
Ausdruckskunst (Expressionismus) 35. 43. 65. 69. 87. 91. 116. 133. 215ff. 270. 273. 323. 386.
Aussprechbarkeit 17 (des Erlebens). 53 (wissenschaftlicher Leistung).

Ballade 255f. (englische).
Barock 22. 74. 116. 187. 197f. 216. 234. 263. 300f. 303. 306 bis 310. 312—320. 322f. 325ff. 329ff. 333. 338ff. 354. 366f. 382. 387f. 390. 392f. 397. 399.
Baukunst, dichterische 173. 205. 224f. 233—265. 274. 283. 288. 293. 315ff. 334. 344. 346. 348 bis 367. 375. — Vgl. Aufbau, Gestalt, Tektonik.
Bedeutsamkeit 59f., 65, 84 (Dilthey). 120. 138. 142 (Rickert). — 120, 138, 143 (Volkelt).
Bedingtheit 2—6. 13f. 27f. 80. 82. 94. 99. 103f. 138. 149. 151. 154ff. 158f. 164. 280. 370. — 103, 154ff., 158f. (geistige). 28, 94, 138 (geschichtliche). 2—6, 13f., 80, 99, 370 (naturhafte). 27, 82, 104, 164 (seelische). — Vgl. Kausalität.
Begriff, Begriffliches 15. 18. 23. 27. 29. 31. 34. 43. 64f. 88. 90. 101ff. 111. 113. 115. 117. 128f. 135. 138—142. 144. 159. 163. 165. 178f. 196. 198. 200. 203f. 234ff. 262f. 265ff. 271f. 274. 276f. 296. 308. 310ff. 317. 322. 324f. 350. 361. 368f. 371. 373—383. 391. 393.
Begriffspaare s. Zweipoligkeit.
Bekenntnis 11, 113, 118 (künstlerisches). 120. 137 (Bekenntnisdichtung).
Beowulf 254f. 298.
Bericht, epischer 283. 361. 379 bis 382.
Beschreibung 20ff. (von Kunstwerken). 39—43. 139 (relativistische). 267 (von Dichtungen). 271ff. 385. — 39—43, 271ff (in der Dichtung).
Bewegung 390 (unendliche). 391f. (Möglichkeiten der Bewegung). — Vgl. Unendlichkeit.
Bewertung s. Wertung, Werturteil.
Bewußt und unbewußt 66—71. 76. 80. 103. 111. 131. 135. 173. 177. 188.
Bewußtsein, Bewußtwerden 18. 23. 26. 60. 68ff. 76.
Beziehung (Begriff Hofmannsthals) 60.
Beziehungen 6f. 33. 36. 46 (geschichtliche). 51. 54f., 59 (lebensgeschichtliche). 71. 80 (Stil und Persönlichkeit). 86 (Stil und Gehalt). 132. 137 (Kunst und Zeitwillen). 277, 281 (der Teile zum Ganzen). 309 (Kunstwerk und Künstler). 371 (Gehalt und Gestalt). 391 (logische). — Vgl. Gemeinsamkeiten, Verknüpfung, Zusammenhänge.
Bibel, biblischer Stil 49. 343.
Bild, inneres 298. 343. — Vgl. innre Form.
Bildhauer 62f. 162.
Bildlichkeit (Bildhaftigkeit) 37. 187. 230. 265. 271. 280. 373. 384.
Bindung 282f. 291. 338. 358f.
Biographismus 54. 397.
Bogenbauten (Goethes, Pindars) 244f. 340.
Bösewicht im Drama 91ff. 95. 387. 393.
Breite, epische 187. 255. 257. 289.
Bühne 118. 170f. 223. 226. 245. 288. 291—295. 314f. 317. 358f. 379f.
Bürgerlich 170. 172. 262f.
Burleskenschema 358.

Chaotisch 338f. 341.
Chorlied 378.

Dämon 5f. 261.
Dämpfung, künstlerische 213. 220ff. 224. 227—233. 261. 323. 326. 329. 331. 338—341. 343. 367. 390f. 393.
Dauer des Kunstwerks 128f. 138.
Deutsche Dichtung 2f. 9. 54. 132ff. 146.
Deutsche Form, Gestalt 180. 322f. 326f. 340f. 371. 387. 390ff. — Vgl. Dämpfung, Einmaligkeit, Innre Form, Organische Form, Formwillen.

Deutsches Sehen 331ff.
Deutsche Zeichnung 303f.
Deutung 7. 20. 28 (persönliche). 53. 57 (lebensgeschichtliche). 72. 109f. (psychoanalytische). 146. 344 (künstlerische). 382 (begriffliche). 385, 394, (des Gehalts).
Dialog 183. 324. 357. 378—382.
Dichter, der 1. 8. 10. 12. 19. 30—33. 36. 43ff. 47. 50. 52ff., 58ff., 63ff. (und das Erlebnis). 67f., 70, 72 (und das Unbewußte). 77—111 (und seine Weltanschauung). 112. 118. 126f. 134. 159. 161ff. 166. 168f. 176. 179. 181. 183. 186. 189. 201. 205. 207. 235. 237f. 252. 266. 268f. 318f.
Dichtermaler 270. 273.
Dichtung und Leben 54. 56—59.
Dichtungsgeschichte 1ff. 6ff. (Begriff der). 14—17. 33. 35. 46. 107. 129. 131. 141. 169. 226. 321. — Vgl. Literaturgeschichte.
Dilettantismus 132f. 135. 161. 344f.
Dingbegriff 88—91.
Dionysisch 116. 163. 312.
Distichon 181. 183. 341. 371.
Drama, dramatisch 52 (der Menge). 93. 115. 117. 131 (Nachwirkung). 145f. 149. 158 bis 162 (Typisches, Gesetzliches). 169—173 (Neugestaltungen). 175. 177. 183ff. 203. 219f. (lyrisch und pathetisch). 222 (Dämpfung). 225f. 236. 239f. (Dramatisches in Lyrik und Epik). 245—249 (Maskenzug). 252. 262—266 (Gliederung). 279f. (zeitliches Fernbild). 282—285, 288 bis 291 (französisches, Schiller, Shakespeare). 293 (zweigipfliges). 295f. (Gefühlswirkung). 300. 310 (lyrische Steigerung). 313—319 (Shakespeares Baukunst). 338f. (romantisches, Sturm und Drangdrama).356f. 364. 369ff. 377f. (Begriffliches im Drama). 379—382. 398f. — 266, 364 (Leitmotive). 93. 149 (relative Sittlichkeit und Bühnenform). — Vgl. Aufbau, Bühne, Komödie, Mimisch, Tragödie.
Drastisch 331. 338.
Dreiteilung 341ff. 351. 353f. 356.
Dreitypenlehre 86f. 101f. 116f. 326f., 391ff., (Walzel). 394.
Durchführung 351. 354. 356.
Dynamisch 390f.

Ebenmaß (Symmetrie) 22. 31. 149—154. 197. 205. 234. 255. 258. 260—264. 278. 283. 285. 288. 290. 293. 296. 315ff. 329. 332. 335. 337f. 354. 362ff. 399. — Vgl. Maßästhetik.
Edda 254ff.
Eigengesetzlichkeit s. Gesetzlichkeit.
Eindruck, künstlerischer 17ff. 23. 26f. 29. 31f. 76. 88—91. 119. 138. 181f. 194. 241. 247. 257. 271—277. 279. 295. 298. 308f. 343. 375. 380f. — 275, 279, 298, 371 (Gesamteindruck).
Eindruckskunst (Impressionismus) 19. 39. 42f. 69. 87—91. 94f. 116. 133. 167. 188. 194. 215. 236f. 240. 244. 258. 270 bis 274. 306f. 309. 312. 323. 326. 378. 380. 382. 385. 387. 393.
Einfalt, edle, und stille Größe 20. 263. 269. 329f. 340f. 390. 393.
Einfluß 46ff. 50ff. 54f. 78. 130 173f. 396. — Vgl. Plagiat, Stoff.
Einfühlung 7. 91. 116 (Worringer).
Eingebung s. Inspiration.
Einheit, epische 251ff. 255f. 260.
Einheit (Wölfflin) 301. 305f. 313f. 320. 323. 326. 331. 337. 339. 366. 387.
Einmaligkeit 3f. 13. 156. 161. 184. 236. 328f. 341. 343. 345. 377. 386. 391.
Einseitigkeit 10. 12. 28. 51. 94. 114ff. 118. 127. 137. 140. 142. 146f. 160. 177. 271. 332. 347. 371. 377f. — 10, 12, 28, 51, 118, 142, 146f., 160 (der Forschung). 114ff., 127 (des Künstlers). 137, 140 (der Wertung).
Eklektizismus 155f.
Ekstatiker 69.
Elegie, elegisch 192. 210. 341. 371.
Emotionalistische Leitmotive 364.
Empfindung 90 (Mach). 271f. 277.
Endon eidos s. Form, innre.
Englisch 327. 330. 360.
Englische Komödianten 34.
Entdeckung 167ff. 172. 175f. 178. 236.
Entstehung des Kunstwerks 27. 50. 57. 70. 124. 249. 251. 324.
Entwicklung (Werden) 2. 6. 9. 11f. 29f., 33, 35f., 41 (der Sprache). 47, 49, 51f. (dichterische). 68. 80. 82. 87. 94 (Hegel). 105, 122, 129, 132f. (der Kunst). 154. 168ff. 173f. 306f. 313f. 325. 340.
Epigrammatisch 41. 57. 74. 125. 182. 221ff. 225f. 229f. 263. 288.
Episodenhaft 251. 334f. 338f. — Vgl. Miniatur.
Epitheton ornans 359f. 388.
Epos, episch 32. 145f. 158f. 162. 175. 183f. 203. 210. 250—262. 284. 310. 318. 335. 339. 360. 369ff. (über epische und dramatische Dichtung). 378—382. 398.
Erfindung 53. 167ff. 171ff. 175f. 178. 236.
Erhabene, das 35. 116. 188. 200. 263.
Erhellung, wechselseitige 3. 13 bis 16. 48. 81. 131f. (des Werts). 192. 196f. 199. 201. 203f. 265—283. 297. 300. 310. 313. 315. 320. 351. 356. 358. 364f. 399.
Erkenntniskritik 3. 86f.
Erleben des Kunstwerks 13. 17ff. 23. 26—29. 45. 53. 112f. 129. 133. 139. 141. 144. 179. 262. 267f. 271—274. 276—279. 295f. 308. 368. 371. 375. 382.
Erlebnis 18 (Husserl). 48. 57. 59—66, 77f., 83ff. (Dilthey). 101. 108 (Kindheitserlebnis). 125. 128. 139. 144. 165. 170. 238. 274f. 324f. 372. 374. 397.
Erlebnisfähigkeit 17. 23. 113. 139.
Erlebte Rede 240. 380ff. 386. 399.
Erotik, erotisch 105—108.
Erzählung, Erzählungskunst 43. 119. 159. 161. 170f. 174. 205. 226—233. 240. 245. 253. 269. 271. 279. 284. 314. 318. 360. 362f. 369. 378—382. 385. — 379f. (objektive, szenische Erzählung).
Eurhythmie 348.
Expressionismus s. Ausdruckskunst.
Extensität der Wirkung 128f.

Fabel 194. 201 (La Fontaine). 255. 369.
Fachsprache 36. 266. 268. 270. 282. 296. 307ff. 348.
Farben 13. 19—22. 39. 65f. 78. 165. 173. 240. 245. 266. 271. 279. 301. 315. 320. 375.
Faustisches 299. 389f.
Flächenhaftes 300f. 314.
Form, deutsche s. Deutsche Form.
Form, einmalige s. Einmaligkeit.
Form, geschlossene s. Tektonik.
Form, gotische 328—346. 384. — Vgl. Gotik.
Form, innre 150. 154. 156ff. 161. 179f. 328f. 369. 392. — Vgl. Gesetzlichkeit.
Form, künstlerische 7. 14. 17. 21. 61. 64. 66. 86. 91f. 96 (Bedingtheit). 116. 131. 133. 138. 144 bis 152. 162—165. 170f. 175 (-gebärde). 176. 178f. 181 (-mystik). 185. 192. 202ff., 206 (Roman). 213. 245. 248. 279. 316f. 322. 325. 341 (einmalige). 343f. 350 (musikalische). 360. 368. 373 (Storms Begriff). 375f. (-symbolik). 385. 389. 392. — Vgl. Ästhetik, Ausdruck, Gestalt.
Form, lateinische 330. 332. 336. 338. 340. 345. 366. 369. 377. 387. 392. — Vgl. Romanische Kunst.
Form, offne s. Atektonik.
Form, organische 328—346. 384. — Vgl. Deutsche Form, Organismus.
Formalismus 144. 146f. 165. 394.
Formästhetik s. Ästhetik.
Formlosigkeit 162. 164. 180f. 203. 215f. 290f. 296. 317. 324. 334. 349. 356f. 362. 364. 392.
Formwillen, Formwollen 10. 39. 71. 114. 132f. 137. 162ff. 184. 187. 213 (geschwächter). 215. 260. 297. 317, 319 (Barock). 328f. 331. 335f. 338f. 366. — 215, 329, 331, 335f., 338f. (deutscher). 163 (germanischer). 164, 260 (klassischer).
Franzosen, französisch 9. 36. 44. 171. 193. 195. 209f. 218. 240. 257. 261. 288. 293. 307. 367. 380. 386. — Vgl. Klassizismus, Romanische Kunst.
Frühromantik 2f. 38 (Sprache). 70. 117f. 123. 159, 161, 199, 269 (Ästhetik).
Fuge 351. 357f.
Fügung, glatte und harte 235. 340. 384.
Funktion, künstlerische 279ff. 358. 389f.
Für sich 323.

Ganze, das (des Kunstwerks) 2. 17f. 27. 48f. 53. 57. 78. 148. 151. 153f. 156. 160. 162. 178. 183. 197. 202. 219f. 226f. 238. 240f. 247. 249ff. 259—262. 265. 269. 274—281. 283. 285. 301. 320. 324. 335. 371. 398.
Gebärde 43. 175. 224. 229. 265. 323. 329. 378. 389.
Gedankendichtung 84ff. 353. — Vgl. Gehalt.
Gefühl 20. 23. 40f. 54. 56. 65ff. 82. 96. 101. 111. 115. 120f. 125. 128. 139f. 157ff. 162f. 179. 181f. 189. 193. 213. 218f. 227. 231. 237. 244. 246. 260, 262f. (Formgefühl). 266. 273. 278 (Gestaltgefühl). 282. 293. 295f. 299. 308. 343. 347. 368f. 377. 383. — 56, 121, 125, 163, 299 (Lebensgefühl). 20, 23, 65, 101, 120, 128, 139f., 157ff., 181, 213, 218f., 237, 295f., 308, 368 (subjektives, Gegensatz zu begrifflichem Denken). 66 (Gefühlswerdung des Verstandes). 244, 246, 266, 339 (Gefühlswirkungen).
Gegensätze, künstlerische 7. 11. 16 (bildende Kunst und Dichtung). 22f. 28—31. 34. 44. 48. 51. 57ff. (Kunst und Leben). 60, 62, 64 (des Erlebens). 68f. (bewußt und unbewußt). 81. 83—86. 89. 91—96. 102ff. (der Körperhaltung). 116 (Schön und Erhaben). 120, 125 (der Bewertung). 133f. (des Lebensgefühls). 136f. 159 (Epos und Drama). 162ff. (Gehalt und Gestalt). 186ff. (des Stils). 194f. (der Prosa). 197 (Cicero und Tacitus). 198. 204 (der Redekunst). 207, 214, 216f., 227, 234f. (des Satzrhythmus). 244. 249. 252 (mimisch und rhapsodisch). 254, 256f. (epische). 266 (Dur und Moll). 270. 274ff. 279 (Anfangs- und Schlußlage). 285, 288 (Maria Stuart). 289ff., 293, 295f. (Shakespeare). 297 (Klassisch-Gotisch). 301—304, 306, 308, 310, 312, 314f., 318 (Renaissance und Barock). 321f. 324. 327. 338f. 343ff. 349. 353f. (Sonett). 358. 364. 366. 369. 387f. 399. — 84, 89, 91—96, 324 (weltanschauliche). — Vgl. Typen, Zweipoligkeit.
Gegenständliches 271f. 274. 280. 347ff. — Vgl. Anschaulichkeit.

Gegenwartsdichtung 122. 140f. 170.
Gegenwartsform 238f. 340f. 380. 383f. 386.
Gehalt, geistiger, seelischer 7. 13 bis 19. 28. 55. 60. 63. 83. 86. 92. 133. 144—166. 170. 176f. 186. 188. 192. 198. 202. 205. 211. 213f. 216. 218. 226. 234. 249. 257f. 271. 322. 328. 338. 349. 354f. 368ff. 371f. 390ff. 394. 397f. — 15ff., 28, 144 bis 166, 178—181, 184ff., 192, 198, 322, 328, 350, 368, 390ff., 394, 397 (Gehalt und Gestalt). — Vgl. Inhalt, Sinn.
Gehaltsästhetik s. Ästhetik.
Geist, Geistiges 2f. 6. 14. 17. 21. 47. 51. 69. 79f. 82f. 99f. 103f. 109f. 128. 137. 139. 150. 154. 156f. 162. 178. 261. 266. 321f. 370—373. 386. 397. — 2f., 6, 14, 47, 82, 128, 370f. (Geist und Natur). 99f., 103f., 109f. (Geist und Stoff).
Geistesgeschichte 2ff. 6. 104. 118. 138. 161. 320.
Gelegenheitsdichtung 53f.
Gemeinsamkeiten, geistige 6 bis 10. 16 (der Künste). 51 (gleichzeitiger Werke). 78. 111 (der Rasse). 134 (verschiedner Zeiten). 142. 161 (des Gestaltens). 390. — Vgl. Beziehungen, Verknüpfung, Zusammenhänge.
Genie 70. 117. 389.
Germanisch 163f. 193. 255ff. 296—300. 314. 319f. 323—327 (Gestalt). 330f. 350. 366. 369. 373. 381. 387ff. 393f. 398f.
Germanistik 128. 253. 256.
Geschichtsforschung (geschichtliche Betrachtung) 1—4, 6, 9 (positivistische). 13. 28f. 44. 46f., 51 (Entwicklung). 83. 122. 125f. 129f. 135, 138, 141f. (Wertung). 159. 162. 165. 195. 250. 317. 394.
Geschlossne Form s. Tektonik.
Geschmack, persönlicher 26. 113.
Gesellschaftlich, Gesellschaftslehre 6ff. 13. 95.
Gesetze, ästhetische 118. 128. 161. 175. 251f.
Gesetzlichkeit des Kunstwerks 2f. 100. 157f. 160f. 167. 169. 180. 203. 240. 268. 274f. 284f. 316. 328f. 341. 349ff. 353. 357. 370. — Vgl. Organisch.
Gestalt, künstlerische 4f. 7. 9 bis 17. 20f. 27f. 45f. 48. 50f. 55. 69. 80f. 84. 90f. 96. 100f. 115f. 136. 138. 144—166. 170. 175—241. 244. 247—254. 256 bis 259. 261—264. 266. 268 bis 272. 274—282. 285. 290. 296. 298—301. 303f. 307—310. 312. 314. 317. 319f. 322—330. 334—337. 341. 344f. 347—352. 368. 386f. 390ff. 394. 397f.
Gestaltqualität 277f.
Gliederung 182. 219. 233. 261. 318. 320. 344. 353. 366.
Glosse 346. 366.
Gotik, gotisch 116. 138. 198. 283f. 296—299. 303. 307. 312. 320. 323. 326—333. 338—341. 390. 392f.
Grammatik, grammatisch 45. 211. 214. 238. 240. 244f. 373. 383f.
Griechische Kunst 2. 4f. 20. 35. 117. 126. 133. 156. 164. 197. 199. 251. 269. 297. 324. 329. 341. 398. — Vgl. Antike, Klassizismus.
Grobianismus 331.
Grotesk 35. 43. 45. 331. 338f.
Grundbegriffe, künstlerische 15f. 22f. 80. 163. 185. 195. 200. 235ff. 300—306. 308—314. 321f. 326. 329. 339. 365. 386. 388. 399. — Vgl. Begriffspaare, Kategorien.
Gruppe (Steinweg) 282f. 285. 295f.
Guckkasten 245.

Handlungsdichtung 171f. 246f. 251. 263. 358 (Handlungsführung). 369.
Harmonie, Harmonik (Zusammenklang) 152f. 193. 199. 203. 212f. 251. 264. 269. 278. 289. 301. 350f. 364—367.
Harmonien der Redekunst 199. 235. 241. 244.
Häßliche, das 35. 43.
Herausreißen der Schönheit (Dürer) 332f.
Hexameter 181ff. 251.
Hildebrandslied 254.
Hintergrund einer Dichtung 314.
Historismus 11. 138.
Höfische Dichtung 172.
Höhepunkt 220. 233, 260 (epischer). 284f.
Homerisch s. Namenregister.
Humanismus 193.
Humor 228f. 359.
Hymne, hymnisch 233. 242f.

Ich, das 89. 239f. 244. 384f.
Ideal, künstlerisches 115. 254. 269 (Schiller). 272 (Storm). 320. 396 (Kleist).
Idealismus 3. 82 86f. 92. 94. 96. 101. 116f. 146. 157. 159f. 163. 167. 188. 323. 393.
Idealist 248.
Idee 85. 119. 147. 149ff. 182. 270. 299. 323. 348.
Identitätsphilosophie 253.
Impressionismus s. Eindruckskunst.
Indirekte Rede 241. 380f.
Inhalt des Kunstwerks 14f. 18. 27. 32. 63. 129f. 144—147. 165. 178. 181. 212. 216. 238. 258. 266. 285. 298. 328. 338. 345. 347f. 355. 359f. 371. 374. 376f. 398. — Vgl. Gehalt, Stoff.
Inspiration (Eingebung) 110f.
Intellektualität 128f.
Ironie 221 (tragische). 227—230. 234. 244. 284. 343. 359f. 367.
Irrationale, das 113. 368f.
Italienisch 22. 181. 193. 303. 323. 330f. 334. — Vgl. Lateinisch, Romanisch.

Jambus 183. 218f.
Junges Deutschland 211f.

Kampf ums Dasein 23. 26. 128f. 139.
Kanon 151. 155ff. 161f. 251. 392.
Kanzeldeutsch 37f.
Kanzone 181f. 184f. 366.
Kapiteleinsatz 227.
Kapitelschluß 227—234. 281. 362f.
Kategorien 13f. 62ff. 78f. 83f. 117. 238. 311. 384f. 391. 394. 399. — 385, 391 (grammatische). 14, 79, 83 (seelische). — Formkategorien s. Grundbegriffe.
Kausalität 3f. 6. 8ff. 13. 51f. 78. 82. 370f.
Kehrreim 346. 351f.
Kind, Kindheit 11. 13. 108. 111.
Kino 246.
Klang, Klangform 49. 210. 334. 350. 354f. 373. 377.
Klarheit 263f. (tragische). 301f. 305. 310. 313. 316. 323. 326. 334. 336. 339. 387. — 301f., 305, 313, 323, 326, 387, 392 (relative, bedingte).
Klassisch 116. 197. 214. 290. 296f. 307. 323f. 326f. 345. 354f. 366. 369f. 384.
Klassizismus, deutscher 3. 36. 126. 132ff. 140, 148, 159, 163 (Ästhetik). 166. 172. 198f. 250. 269f. 290. 300. 315f. 320ff. 328ff. 338. 351. 357. 366. 386. 388ff. 393.
Klassizismus, französischer 7. 29. 115. 117. 126. 137. 169. 214f. 220. 260. 262. 282f. 285. 289ff. 296. 300. 313—317. 330. 357.
Klassizismus, griechischer 117. 134. 149, 152, 155—161, 164 (Ästhetik). 169. 260. 262. 269. 300. — Vgl. Antike, Griechisch.
Klassizismus, spanischer 126. 137.
Klausel 209. 217. 219f. 233f.
Knappheit 187. 255ff. (liedhafte). 330 (romanische).
Komisch, Komödie (Lustspiel) 35. 64. 158. 182. 192. 221. 226. 289f. 294. 359ff. 369.
Komposition 86. 165. 261f. (Goethe). 278. 301.
Kontrast, Kontrastwirkung 148. 356f. 364.
Koordinatensystem 309.
Körper und Seele 152—156.
Körperhaltung 96—100. 102ff.
Körperliche, das 99f. 103f. 109.
Kraft 388ff.
Krankhaftes im Kunstwerk 68. 109. 120.
Kritik 120—123. 126f. (verneinende). 129. 135. 143. 202. 252. 267f. 270. — 122f. (produktive). 120—123, 127, 135, 143 (Tageskritik). — Vgl. Werturteil.
Kultur 7. 12. 30. 39f. (Überkultur). 85. 120. 133f. 141ff. 189.
Kulturgeschichte 29f. 142.
Kunst, bildende 2. 14. 16f. 19 bis 23. 53. 62f. 73. 96. 104. 134. 138. 146. 161. 163. 204. 261. 265—271. 273—320. 329. 331. 347. 375. 378. 383. 392.
Kunstgeschichte 2f. 14ff. 19 bis 23. 28. 71. 80. 116. 130. 142. 156. 163. 169. 198. 296f. 299. 307. 325. 366. 398.
Kunst und Leben 56—59.
Kunstwollen s. Formwillen.
Künstler, der 1. 5f. 9—14. 19. 23. 28f. 40. 46ff. 52f. 57—78. 83f. 86. 99ff. 103f. 111—115. 118. 121ff. 125—128. 130ff. 134ff. 138f. 141. 144—147. 149. 151. 154. 158—162. 167. 169. 172. 183. 186. 236. 307ff. 312. 370. 397.

Landschaftsdichtung 239.
Lateinisch s. Form.
Leben und Kunst 54. 56—59. 372.
Lebensabspiegelung 171ff. 325.
Lebensgefühl 56. 121. 125. 134. 137. 163. 170. 297. 329. 375ff. 392.
Lebensgeschichtliches 1. 47. 53 bis 58. 77. 110. 114. 127. 309. 397.
Lebenskunst 174.
Leitmotiv 266. 282f. 291. 298. 346. 358—364.
Leser, der ideale 112.
Libidotheorie 105—109.
Lied 204. 247. 254—258. 343. 345f. 351f. 354. — Vgl. Volkslied.
Linear 300. 305. 307. 310. 318. 320. 331. 365.
Literaturgeschichte 1. 7f. 12f. (vergleichende). 45. 47. 49f. 86. 121f. 124f. 130. 139f. 143. 396f. — Vgl. Dichtungsgeschichte.
Literaturpsychologie 45.
Logik 9. 115 (dramatische). 207. 214. 235. 242. 244. 262f. 266. 272. 279ff. 295f. 306. 311f. 324. 347. 349. 383. 391. 399. — Vgl. Begriff.
Lustspiel s. Komödie.
Lyrik, lyrisch 32ff. 36ff. 40 bis 44. 55. 85f. 161. 182ff. 192. 210. 218f. 221f. 227. 229. 233. 237—244. 272. 310. 314. 318ff. 339—343. 345f. 352—355. 365ff. 370—378. 383—387. 393. 399. — 385 (pindarisierende). 352ff. (promusikalische). 371—377, 393 (reine).

Madrigal 367.
Makrokosmos 153f.
Maler, Malerei, malerisch 22. 42. 60—64. 83. 88ff. 162f. 187. 201. 214. 240. 266—277. 279f. 300f. 303—308. 310. 312f. 318. 320. 323. 326. 334 (altdeutsche). 337 (romantische). 375f. 399.
Manier 269.
Märchen 105. 168f. (-forschung). 173f. 186. 194. 204. 334 (Brentano). 339. 348 (Tieck). 359.
Maskenzüge 245ff. 249.
Maß, Maßverhältnisse 163. 251. 262. 328. 332. 338. 353. 362. 373. 399. — Vgl. Mathematik, Verhältniszahlen, Zahlbegriffe.

Maßästhetik s. Ästhetik.
Maßlosigkeit 297. 299. 331 f. 334. 337.
Maßstabs, Wechsel des 333.
Materialechtheit 382.
Materialismus 3. 72. 82. 86f. 91f. 95. 103f. 110. 117. 121. 167. 213.
Mathematik 3. 13. 16. 152ff. 182. 185f. 189. 202f. 213. 219f. 240. 245. 261. 282. 309. 344. 349ff. (der Musik). 384. — 182, 185f., 189, 202f., 219f., 240, 245, 309, 344, 384f. (höhere, der Gestalt). — Vgl. Maßverhältnisse.
Melodie, Melodik 63. 206, 212 (des Stils). 266. 277f. 297f., 333 (unendliche). 348ff. 354. 364f. 367.
Metrik 16. 162. 181—185. 210ff. 218f. 235. 265. 341—344. 350. 373.
Mikrokosmos 153f.
Milieu s. Umwelt.
Mimisch 252. 369. 375—382.
Miniatur in deutscher Dichtung 331—334. 336—339.
Minnesang 32. 40. 106.
Mißfallen, persönliches 26. 139. — Vgl. Werturteil.
Mittelalter 32f. (deutsches). 106. 191 (Ästhetik). 331. 333. 366 (germanisches). 380.
Mittelpunkt des Kunstwerks 334. 336. 364.
Mitwelt 125. 135f. 169.
Modell 53. 62. 65. 77. 397.
Modern 76. 192f. 198. 205. 327. 364f.
Möglichkeiten des Ausdrucks, des Gestaltens 7. 10f. 14f. 31. 39. 46. 51. 86f. 90f. 100f. 115. 121. 159. 161f. 221 (des Ausgangs). 227 (des Einsatzes). 234 (des Numerus). 328. 358 (musikalischen Dichtens). 367 (der Reimwirkung). 381 (erlebter Rede). 390f. — 328, 390f. (deutschen Gestaltens).
Monolog (Selbstgespräch) 239f. 283. 357. 378—381, 399 (in der Erzählung).
Motiv- und Wortforschung 45. 107.
Motive 49f. (stoffliche). 264. 293. 297. 301. 345. 356f. 372. 398. — Vgl. Leitmotiv.
Musik, Musiker 63f. 83f. 96. 99ff. 138. 152. 176. 202—205. 210. 214. 218. 220. 223. 232. 261. 265ff. 271. 273—278. 281ff. 291. 298. 313. 317f. 343. 347—358. 360—366. 372. 375ff. 383. 392. 399.
Musikalisch 10f. 116. 211. 269. 311f. 343f. 349. 355. 362—366.
Musikgeschichte 350f.
Mystik 163 (deutsche). 181ff. (der Verslehre). 369f. (in der Ästhetik).
Mythisch, Mythologie 40. 72. 105. 176. 334.

Nacheinander, geschichtliches 1f. 6ff. 27. 44. 51. 57. 79. 87. 307.
Nacheinander, künstlerisches 51. 55. 182. 194. 204f. 238ff. (in der Lyrik). 246 (Maskenzug). 248. 259. 262f. 265. 271. 274. 278. 280f. 285. 340. 343. 345. 348f. 352f. 356f. 398.
Nachwelt 37. 124f. 127f. 133. 135. 138. 140ff. 169.
Nachwirkung 130f.
Naiv 116. 160. 163. 269. 347. 349.
Natur 2f. 6. 13f. 26. 47. 55. 57f. (Kunstwerk der). 67. 71 (und Kunst). 82. 85 (-beschreibung). 88. 128ff. 156. 159f. 167. 238. 262. 269. 314. 328f. 332f. 337. 343. 373. 388f. — 238, 332 (-gefühl). 67, 71, 130 (-poesie). 88, 262 (-wahrheit). — Vgl. Geist.
Naturalismus 35. 43. 72. 82. 87. 89. 93. 101. 108. 114. 116. 120. 167. 171. 270. 396.
Naturwissenschaft 3—13. 51. 82. 118. 121. 128ff. 138. 161. 186. 250. 311. 370f. 387. — Vgl. Bedingtheit, Entwicklung, Kausalität, Positivismus.
Nebeneinander, ästhetisches 27. 231. 262. 274ff. 278f. 301. 334. 338. 349.
Neubildungen s. Sprache.
Neue, das (im Kunstwerk) 20. 43. 45. 48f. 65f. 70. 74. 119 bis 123. 126f. 129ff. 138. 153. 161. 168. 170f. 176f. 237. 240f. 255. 258. 372.
Neugestaltung 168—171. 173. 176f. 258.
Neuplatoniker 152. 154.
Neupythagoreer 154.
Neuromantik 121.
Nibelungenepos 46. 253—259. 318. 398.
Normen, ästhetische 136ff. 143. 368.
Notwendigkeit 2, 7 (geschichtliche). 52. 110. 114. 157. 160. 185. 252. 289f. (innere). 306. 316f. 328f. (der Form). 351. 368.
Novelle 170f. 186. 198. 228. 338f. 371. 379.
Numerus (Prosarhythmus) 198. 207—220. 226. 233f. 240f. 383. 398.

Objektive Erzählung 379f.
Objektive Kunstbetrachtung 80. 128.
Ode 54f. 162. 188. 210. 235. 237. 239. 241. 243f. 319. 338f.
Odyssee s. Homer.
Offne Form s. Atektonik.
Oper 358.
Ordnung (Begriff Xenophons) 152.
Ordnungsbegriff 115. 146. 162. 236f. 311. — Vgl. Grundbegriffe.
Organisch, Organismusbegriff 2f. 153. 156. 159. 161. 163f. 202f. 261. 268f. 297. 328f. 335f. 338. 341. 384. 391f.
Originalität des Kunstwerks 93f. 128f. 168.
Originalgenie 156.
Ornament 197. 226. 233. 297ff. 319. 333. 336f.

Pantheismus 82. 92. 101.
Parallelismus 289. 291.
Parnassiens, die 311.
Parodie 38. 41. 45. 176. 214. 244.
Pathetisch, Pathos 186. 218f. 221. 232. 297. 299. 302. 332. 385. 390ff. 394.
Pause (in der Prosa) 207. 209ff. 214. 217ff. 234.
Periode (metrischer Begriff) 193. 196f. 206. 210ff. 215—220. 235. 241. 243ff. 255. 268. 340. 384ff. 392.
Persönliche, das (des Kunstwerks) 10. 157. 161. 163. 180. 184. 301. 303. 309. 326. 328f. 338. 341. 343. 350. 367.
Persönlichkeit (Individualität) 5f., 14 (Begriff der). 47. 77 bis 80. 82. 103. 139. 161. 309. 324. 329 (des Baumes). 398.
Pflanzenhafte Gestaltung 335ff.
Phänomenalismus 82. 87—91. 95. — Vgl. Positivismus.
Phänomenologie 325. 399.
Phantasie 10f. 53f. 68f. 72f. 90f. 104. 107f. 111. 151. 167f. 251. 267. 272. 277ff. 297. 304. 311f. 322f. 347. 372f.
Philologie 12. 31f. 50. 109. 199. 254. 256f. 260.
Philosoph, Philosophie 2. 8. 27f. 60f. 63. 77. 79. 81—87. 89. 102. 111. 116. 142. 146. 159f. 163. 165. 267. 275f. 279. 324f. 383.
Pittoresk 269. 310. 312. 364f.
Plagiat 47. 49. 169. 171. 173.
Plastisch 10f. 20. 116. 176. 193. 248. 266f. 269. 275ff. 282. 301. 303. 305ff. 310ff. 318. 320. 343. 347. 349. 364f. 376. 389.
Poesie (Begriff der) 179.
Poetik 7f. 35. 155f. 158. 160. 184ff. 190. 249. 251. 256. 311. 353. 369. 384.
Polarität s. Zweipoligkeit.
Porträt 324. 332.
Pose 323. 325f.
Positivismus 3f. 82. 86ff. 91ff. 95. 137. 387.
Prometheussymbol 160. 179.
Promusikalisch 352ff.
Prosa (ungebundne Rede) 186. 190—234. 249.
Prosarhythmus s. Numerus.
Psychoanalyse 45. 104—112. — 45, 107 (der Sprache).
Psychologie (Seelenlehre) 9—14 (empirische). 45. 59. 64. 77 bis 83. 104. 118. 128. 164 (der Völker). 167. 179. 186—189. 248. 273. 276f. 280ff. 299. 311f. 322. 324. 370. 397f. — 79—83, 397 (differentielle). 80f., 83, 118, 128, 167, 186 bis 189, 299, 311f., 370 (psychologische Kunstbetrachtung).
Psychologismus 9. 281. 311f. 322. 370.
Publikum 122—125.
Puritanismus 117.

Quelle, Quellenforschung 5. 50ff. 166. 258. — Vgl. Vorlage.

Rationalismus, rationalistisch 181. 338f. 355. 364 (rationalistische Leitmotive).
Rauschsucht 297. 299. 323. 326. 331. 338f. — Vgl. Gotik.
Realismus 35. 43. 87. 89 (naiver). 95. 116. 163. 167. 169. 172. 270.
Realist 248. 270.
Rede s. Erlebte Rede, Indirekte Rede, Prosa.
Reflexion s. Überlegung.
Refrain s. Kehrreim.
Reim 182f. 243. 364—367. 375. 383.
Relativismus 113. 128f. 132. 139 bis 143. 162. 249.
Relativität 91—94 (der Sittlichkeit). 118 (des Ruhmes).
Religion, der Religiöse 60—63. 79. 84. 111. 116. 130. 146. 239f. 382.
Renaissance 22. 30f. 35. 39. 134, 155ff. (Ästhetik). 198. 234. 300f. 303. 306—310. 312 bis 320. 322f. 326f. 329. 331 bis 334. 340. 366. 369f. 387f. 391ff. 397. — 35, 369 (Poetik).
Revuetypus 245f.
Rhapsodisch 250—256. 259. 369. 382.
Rhetorik 185f. 190—197. 199. 201. 204f. 215. 226. 233. 268. 274. 372.
Rhythmus 63. 101f. (Nohl). 145. 151. 162. 183. 194. 197. 204. 207ff. 211—214. 216. 218ff. 227. 230. 234f. 238. 243f. 249. 251f. 263. 265f. 268. 281f. 284f. 288f. 319f. 341—345. 348—355. 364—367. 373 bis 376. 383f. 386. — 162, 218f., 243, 319, 343, 367, 374 (freier). — Prosarhythmus s. Numerus.
Rokoko 263. 330. 367.
Roman 51. 72f. (Experimentalroman). 130, 169, 172—175 (Schablonenhaftes). 186. 189. 198. 202—207. 227—233 (Kapitelschluß). 249. 262. 266. 268. 274. 281 (Funktion der Teile). 284 (Zahlenverhältnisse). 318. 338 (der Romantiker). 348. 359—364 (Leitmotive). 371 (und Novelle). — 169, 172 (Detektivroman). 172 (Familienroman). 130, 173ff., 189, 202—206, 249, 262, 266, 268, 274, 348 (Lehrjahre). 231 (Schauerroman). — Vgl. Erzählung.
Romanische Kunst und Kunstlehre 164. 180—185. 193ff. 210. 256. 260. 262. 283f. 314. 319. 323. 325. 330. 332. 336. 340. 345. 366f. 369f. 374. 377ff. — Vgl. Lateinische Form.
Romantik, deutsche 2. 22. 30. 38. 41. 57. 72f. 78. 86. 118. 121. 123. 126. 129f. 148. 159. 161. 163. 173f. 178. 183. 188. 198ff. 211. 250 (Forschung). 269. 299. 310f. 320—323. 334f. 337ff. 342. 345f. 352. 354f. 357. 366f. 370. 377. 385 (Sprache). 386. 388—391. 399.
Rondo 351.

Sachlichkeit des Stils 227ff.
Sage, germanische 254ff.
Satirisch 176. 186. 267.
Satzbau (Syntax) 44. 186. 189. 195. 207. 214—217. 241. 255. 374. 376. 380f. 383—386. 390f.
Schauspielertum, geistiges 324f. 329. 341. 392.
Schicksalsdrama 364.
Schlesische Dichter 40f.
Schnitt, goldener 161f.
Schöne, das 26. 113. 116. 147 bis 158. 188. 199. 267f. 328. 348. 389. 396.
Schönheit, Beschreibung der 39 bis 43.
Schöpfer s. Künstler.
Schöpferkraft, Schöpfung 5ff. 11. 13f. 52. 65. 82. 145. 156.
Schweizer, die 30. 52.
Seele und Körper 152f.
Seelenlehre s. Psychologie.
Sehen, künstlerisches 14. 16. 19. 22f. 48. 61. 80. 90. 203f. 275f. 290. 296. 302. 308. 311. 313. 318. 325. 351. 358. 371. 386. 394. 398.
Sehnsucht 299 (faustische). 344f. (unendliche). 390 (romantische).
Sein und Werden (Nietzsche) 340f. 345. 387f. 390ff. 394.
Selbstbeobachtung 68. 108.
Selbstbesinnung, künstlerische 17. 23. 29. 140. 160. 164. 213. 269. 276. 329. 399.
Selbstbestimmung 47. 79f. 104. 114. 328 (der Form).
Selbstgespräch s. Monolog.
Selbsttäuschung 68. 72. 99. 110. 129. 275.
Sensualismus 159.
Sentimentalisch 116. 160. 163. 179. 248. 269. 347. 349.
Sestine 181. 184.
Sexualpsychologie 105.
Silbenmaß 210.
Sinn 63. 349f. 355. 363. 377. — Vgl. Gehalt.
Sinnbild s. Symbol.
Sinnenwirkung (Sinneseindruck) 178f. 265. 271ff. 285. 295f. 347f. 355. 372ff. 383. 392. — Vgl. Form, Gestalt.
Sittlichkeit 63f. 91—95. 111. 130. 136f. 140. 148f. 152. 161. 179. 228. 265. 269. — 91—94 (relative). 91f., 95, 130, 137, 148f., 179 (sittliche Wertung).
Situationskomik 226.
Skeptizismus 155. 367.
Somatisches 389f.
Sonate 175. 348. 351. 356ff.
Sonett 22. 41. 162. 181—185. 319f. 341. 345. 350. 353ff. 366. 370.
Sophisten 92f.
Spanische Kunst 126. 137. 323.
Spannung, äußere und innere 189. 201. 231ff. 241. 243ff. 252. 263f. 266. 273. 279. 316. 323. 330. 332. 339f. 354. 358. 367. 391.
Spontaneität, künstlerische 62. 65.
Sprache der Kunst 135. 138. 178. 266. 375. 383f.
Sprachgeschichte, sprachgeschichtliche Erfassung von Dichtung 9. 29—44 (Entwicklung, Wandlungen). 44f. (Sprache und Weltanschauung). 90f. (Sprache und Eindruck). 107. 189. 190—220 (Ungebundne Rede). 234 (Barock). 235 (Sprachmelodie). 236f. (Impressionistische Bezeichnung). 238f. (Zeitform). 240f. (Erlebte Rede). 241—244 (pindarisierender Satzbau). 245 (Pandora). 248 (Goethe-Hölderlin). 272f. (gesteigerte Eindruckskraft). 330 (Wortknappheit). 331 (Dämpfung). 340 (Steigerung). 383f. (Grundsätzliches). 386.
Stammeseigenheiten 5f. 8f. 303.
Steigerndes Verfahren (Märchen) 168. 171.
Steigerung, künstlerische 29f. 35. 44. 61. 115f. 168. 176. 223f. 228ff. 232ff. 245. 248. 264f. 282. 284f. 288. 297. 299. 310. 319, 339f. (der Sprache). 354. 360, 362 (Leitmotiv). — 115f., 176, 223f., 248, 264f., 282, 284f., 288, 299, 310 (dramatische). 168, 228, 232ff. (epische). 115f., 244f., 310 (lyrische).
Stellendichter 335.
Stil, Stilbegriffe, Stilmerkmale 22f. 31—34. 78ff. 83. 86. 96. 130. 167. 172f. 187—197. 200. 205f. 212ff. 216. 219. 234f. 250ff. 254ff. 263. 268f. 271. 298. 300. 303. 305f. 316. 319ff. 323. 330f. 336. 347. 378f. 381f. 384ff. 393.
Stilisierung 175. 336f. (Runge). 399.
Stilistik 32f. 45. 185ff. 190—214. 249. 394.
Stimmungsablauf (Stimmungswechsel) 204f. 222. 224f. 227. 238. 264. 289. 342. 348f. 356f. 360. 372.
Stimmungsbrechung 227. 343.
Stoff 27. 31f. 48—52. 57. 68f. 99. 107. 110. 144—147. 165 bis 178. 184. 213. 234. 256 bis 259. 261. 274. 297f. 304. 324. 369f. 372. 397f. — 27, 32, 49, 57, 68, 110 (das Stoffliche). 167, 171 (Stoffquelle). 49ff., 107 (vergleichende Stoffgeschichte). 165f., 178 (Stoffwahl). — Vgl. Einfluß, Inhalt, Quelle, Vorlage.
Stoiker 82. 150f. 154. 156f. 160.
Strophe 38. 181f. 185. 243. 281. 341. 350. 354. 366. 370. 384.
Strukturzusammenhang 281.
Sturm und Drang 38. 49f. 117f. 156f. 172. 200. 222. 263. 269f. 320. 339f. 388.
Subjektiv s. Gefühl.
Symbol, symbolisch 72. 86. 105. 111. 173. 186f. 233. 237. 245. 336. 360—364. 375f.
Symbolismus 44. 311.
Symmetrie s. Ebenmaß.
Synästhesie 79.
Synonymen 298.
Syntax s. Satzbau.
Synthese 6. 79. 305—308. 310. 317. 396.
System, systematisch 305. 310f. 319.

Tageskritik s. Kritik.
Technik, künstlerische 27. 61. 63. 68. 91f. 95f. 100. 129. 145. 149. 158ff. 163. 170. 177. 213. 244. 246. 260f. 263. 266. 290. 329 (Schillers Begriff). 397.
Tektonik (geschlossne Form) 301. 303. 305ff. 310. 315—318. 320. 329. 335—339. 343ff. 357f. 362ff. 387. 390. 398.
Telegrammstil 90.
Temperamente 186f.
Tendenzdichtung 136f.
Terminologie 11. 310.
Terzine 182f. 185. 366. 370.
Tiefenhaftes 300f. 314f.
Tierepos 253. 255.
Ton, Tonverhältnisse 153. 266. 348—351. 355. 364. 375ff.
Tragédie classique s. Klassizismus.
Tragik, Tragödie 7. 35. 60. 63f. 91—95. 115f. 158—172. 192. 221. 223. 225f. 247f. 251f. 260. 263f. 283ff. 289f. 293ff. 300. 311. 317. 330. 357. 359. 369. 376. 387. 393. 396. — Vgl. Aufbau, Drama.
Traum 67. 105.
Treffen, das 53. 65. 167.
Troubadourdichtung 39.
Typen, gegensätzliche 10. 13f. 44. 79—87. 91—107. 115—118 (der Tragik). 131. 157, 159 (episch und dramatisch). 162 (Gehalts- und Gestaltkünstler). 186, 188, 191 (des Stils). 235 (Nohl). 296, 299f. (Worringer). 301—304, 306f., 309f., 315, 319 (Wölfflin). 326f., 331f., 339 (deutschen Gestaltens). 345. 387. 391f. 397. 399. — 105ff. (der Erotik). 96—104 (der Körperhaltung). 79ff., 83 (seelische). 81—87, 91—96, 116f. (weltanschauliche). — Vgl. Dreitypenlehre, Gegensätze, Grundbegriffe, Zweipoligkeit.
Typische, das 159. 174. 184. 359f. 366. 370.

Überlegung (Reflexion, Betrachtung) 18f. 23. 26. 68f. 84. 86. 204. 239. 249. 374.
Überlieferung 170f. 181. 250. 253f. 257.
Überpersönlich 157. 161f. 180f. 184. 214. 261. 284. 319. 325f. 328f. 332. 338. 341. 345. 357. 367. 369f. 377. 392.
Überschätzung 120. 122. 126f.
Übersetzung (Übertragung, Verdeutschung) 22. 29. 34. 48f. 72. 103. 133. 171. 204f. 330. 345. 385.
Übersteigerung (Überspannung, Übertreibung) 37. 39. 232. 323. 326. 330f. 340. 343. 377. 390f.
Überzeugung, ästhetische 57f. 132. 137. 151. 157. 159f.
Umwelt (Milieu) 4ff. 26f. 30 (sprachliche). 33f. 44. 47. 62. 65. 72. 79. 107. 186. 272.
Umwertung 35 (von Wörtern). 141f. (von Kunstwerken). — Vgl. Werturteil.
Unbewußt 66—71, 76 (unbewußtes Schaffen). 103. 110f. 130f. 135. 366. 386.
Unendlichkeit (Begriff Strichs) 321f. 343ff. 366. 386f. 390. 394.
Ungebundne Rede s. Prosa.
Urbild (urtümliches Bild) 111.
Urgestalt, Urpoem, Urrhapsodie s. Vorstufen.
Urpflanze 159.
Ursache und Wirkung s. Kausalität.

Variation 346 (in der Lyrik). 351.
Veranlagung (Anlage). 13f. 45. 69. 79. 81f. 99. 103. 107f. 139. 186. 206. 299. 322. 370. — 107f. (erotische). 13f., 99, 103 (körperliche). 45, 69, 81f., 299 (seelische). — Vgl. Bedingtheit, Voraussetzungen.
Verbürgerlichung 95. 172. 224. 330.
Verdeutschung s. Übersetzung.
Vererbung 5f. 47. 72. 80.
Vergleichung 7. 22. 33. 39. 44. 48. 50ff. 54. 81. 130f. 135. 174. 177. 204. 273f. 276. 288. 399. — Vgl. Wechselseitige Erhellung.
Verhalten 23. 65. 69. 82f. 86f. (bestimmendes). 103. 117. 161, 168, 171 (sittliches). 254. 313. — 23, 126, 257, 313 (betrachtendes). 65, 69, 82, 86f., 103, 117 (empfangendes). 168, 171 (steigerndes). 82f., 117 (Willensverhalten).
Verhältnismäßige, das 152f. 155.
Verhältniszíffern 162. 283. 338. 349ff. 357.
Verknüpfung 44. 48 (neuer und alter Kunst). 53f. 57 (Kunst und Leben). 86 (Dilthey-Wölfflin). 101f. (Dilthey-Rutz). 109. 113 (Werturteil und Weltanschauung). 121f., 133, 137 (Kunst und Zeitwillen). 185 (Wortverknüpfung). 237 (Geistigkeit und Sinnlichkeit). 263 (logische). 267. 268 (Rede- und Baukunst). 270 (Dichtung und Malerei). 295 (Logisches und Sinnfälliges). 319 (Shakespeare und Barockkunst). 322. 350 (von Tönen). 360f. (durch Leitmotive). 367f. 387. 392. — 322, 368, 387, 392 (Gehalt und Gestalt). — Vgl. Beziehungen, Gemeinsamkeiten, Zusammenhänge.
Verneinung s. Werturteil.
Vernunft 150 (Plotin). 155.
Vers 181ff. 185. 188. 208—213. 218f. 223. 265. 350. 370. 384. — 182, 370 (Versbau). 183 (Verskunst). 181, 188 (Verslehre). 350 (Versmelodie).
Vielheit 301. 306. 313f. 320. 331. 336. 365f. 387.
Vision, künstlerische 112. 150. 154. 156. 158.

Visuell 371.
Volk, Volksart, Volksdichtung 5—9. 12. 28ff. 32. 34. 50 (Sage). 71. 133f. 164. 169. 173. 175. 188 (Ballade). 189. 204f. (Märchen). 237. 250. 252ff. 259. 299. 303. 322. 345. 352. 359. 387. 394. — 250, 252, 254, 259 (Volksepos). 32, 173, 188, 237, 345, 352 (Volkslied). 189, 237, 253, 322 (Volkstümliches).
Vollendung (Begriff Strichs) 321f. 345. 386f. 389f. 394.
Voraussetzungen des Kunstwerks 8. 10f. 13ff. 34. 45. 56. 61. 64. 77. 104. 107f. 110. 150. 162f. 167f. 187. 299. 312. 397. — 14f., 150 (geistige). 56, 64 (lebensgeschichtliche). 10f., 13, 45, 61, 64, 77, 104, 107f., 110, 162f., 167, 187, 299, 312, 397 (seelische). 8, 34 (weltanschauliche).
Vorlage, künstlerische (Vorbild) 34. 74. 103. 166. 169. 173. 176. 344f.
Vorläufer 49ff.
Vorstellung 26 (Kant). 88f. (Mach). 271—278 (Th. A. Meyer). 343.
Vorstufen (Urgestalt) des Kunstwerks 12f. 129f. 250—258. — Vgl. Vorlage.
Vorurteile s. Werturteil.

Wahrnehmung, sinnliche 88.
Wandlungen 30, 35, 44 (des Ausdrucks). 95. 120, 124 (des Urteils). 141. 156 (Winckelmanns). 171 (des Novellenbegriffs). 233 (des Numerus). 272 (künstlerischer Ansprüche).
Weltanschauung 2. 7. 14f. 34. 44f. (und Stil). 52. 60 (der Malerei). 77—111 (des Dichters). 114. 116f. 136, 140f. (Umkehr). 152. 186. 189. 236. — Vgl. Philosophie.
Weltdichtung 7f. 49. 117. 127. 131. 171. 379.
Werden, das 240. 250. 340 (in der Lyrik). 387. 390. 394. — Vgl. Entwicklung.
Wertung, ästhetische s. Werturteil.
Wertung, geschichtliche s. Geschichtsforschung.
Wertung, sittliche s. Sittlichkeit.
Werturteil, ästhetisches 1. 28. 71. 73. 112—144. 155. 189. 195. 200. 203. 262. 296. 307. 310. 368. — 120—123, 126f., 143, 296 (bejahendes und verneinendes). 115, 117, 119, 128, 133, 144 (Möglichkeiten des Wertens). 114, 116, 120, 139f. (subjektives). 125 (Vorurteile). 132, 134, 136, 139, 368 (Wertmaßstäbe).
Wesenheit der Erscheinung 17. 325.
Wiederholung (Wiederkehr) 3f. 12. 161. 172f. 291. 297. 333. 336. 344. 346. 352f. 359f. 362ff.
Willens, Kunstwerk des 57.
Willensentscheidung s. Sittlichkeit.
Wirklichkeit 167f. 170. 396.
Wirklichkeitsfreude 53. 172.
Wirkung, künstlerische 13. 17f. 26ff. 35 (mittelbare). 47f. 64. 70. 100f. 112. 118. 128ff. (Extensität der). 146. 165f. 204. 324f. 396. — Vgl. Form, Gestalt, Sinnenwirkung.
Wirkung und Ursache s. Kausalität.
Wissenschaftlicher Standpunkt, Wissenschaftlichkeit 8. 50. 53. 69. 111. 113f. 121. 136. 139f. 143. 162. 186. 198. 250. 325. 383. — Vgl. Naturwissenschaft.
Wohlgefallen, uninteressiertes 26. 148.
Wörterbuch 36 (Schönaich). 37 (Grimm).
Wortkunst (Wortausdruck) 16f. 29. 30f. (Rabelais). 39—43 (Schönheitsschilderung). 44f. (Motiv und Wort). 49. 54 („Auf dem See"). 63 (Klang und Sinn). 90f. (Denken und Sprechen). 101. 115 (der Tragödie). 134. 171 (Goethes Novellen). 176f. 178 (Begrifflicher Wortausdruck). 181. 188f. 192. 194 (der Franzosen). 195 (der Antike). 198. 201 (La Fontaine). 202, 204 (Lehrjahre). 207 (Ofterdingen). 212 bis 215 (Lessing, Goethe, Keller, Flaubert). 232 (Schaeffer). 234 (Barockprosa). 235, 241 (Pindar-Hölderlin). 244 (Pandora). 265f. (Funktion des Worts). 268. 270ff. 274ff. (und bildende Kunst). 298. 320 (Barocklyrik). 330. 339 (Kleist). 344 („Nähe des Geliebten"). 350. 355. 364. 366. 373ff. 378. 384ff. 391. — 298, 330, 386 (deutscher Wortausdruck). 29, 49, 134 (Shakespeare). — Vgl. Gestalt, Sprachgeschichte.
Wortlosigkeit (Dämpfung) 224.
Wortstellung (Wortfügung) 215. 219. 244. 251f. 374f.
Wortverbindung, Wortverknüpfung 185f. 188. 241.
Wortwahl 35. 37. 185f. 188. 194f. 202. 216. 219. 241. 273. 374. 385f. 390.
Wunderbare, das 168. 252. 345.
Wunderhorn, Des Knaben 345.
Würde 67. 116. 200.

Zahlbegriffe 152. 260. 262f. 265. 283ff. 293. 349. — Vgl. Mathematik, Verhältniszahlen.
Zahlenmystik 101. 153. 161. 183. 185. 284.
Zeit, Zeitalter und Kunst 6ff. 33—37. 39. 44. 47. 49. 51f. 68. 71. 114. 122. 126. 132—142. 149. 170. 198. 240. 303. 306f. 317. 321. 338. 394.
Zeitformen 238ff. (in der Lyrik). 386.
Zeitschriften, Zeitung 120. 123. 127.
Zielbegriff 7 (der Tragik) 115. 269.
Zopfstil 330. 367.
Zusammenhänge, geistige, künstlerische 7f. 15ff. 51f. 55f. (Erlebnis und Dichtung). 79. 83. 89. 91f. 117. 131. 141. 149. 158. 164. 171. 180f. 184. 195. 235. 274. 280. 298. 371. 373. 398. — 8, 83, 91f., 158 (Weltanschauung und Dichtung). — Vgl. Beziehungen, Gemeinsamkeiten, Verknüpfung.
Zusammenklang s. Harmonie.
Zuschauer 323, 325 (ideeller). 378f.
Zweck 3. 23. 26f. (außerkünstlerischer). 152. 269. 279. — 3, 152 (Zwecklehre).
Zweigipfligkeit im Drama 288. 291. 293.
Zweipoligkeit der Kunst 10f. 91. 96. 115ff. 136f. 162f. 180. 195. 216. 220. 248. 255. 262. 269. 296. 299. 304f. 307f. 312f. 319. 321f. 328f. 387f. — Vgl. Gegensätze.
Zweitypenlehre 116f. 301. 304.
Zwinger, Dresdner 74. 301.

ÜBERSICHT.

	Seite
Einführung	1
I. Erleben des Kunstwerks und sprachgeschichtliche Erfassung der Dichtung	18
II. Einfluß und künstlerisches Erlebnis	46
III. Künstlerische Absicht	67
IV. Der Dichter und seine Weltanschauung	77
V. Werturteil	
A. Gefahren und Grenzen des Wertens	112
B. Möglichkeiten des Wertens	128
VI. Gehalt und Gestalt	144
VII. Stoff	165
VIII. Gestalt	
A. Begriffsbestimmung	178
B. Bedeutung der Gestalt in der Antike und bei romanischen Völkern	180
C. Niedere Mathematik neurer Stilistik	185
IX. Ungebundne Rede	
A. Einsichten der Antike	190
B. Deutsche Romantik	200
C. Numerus	207
D. Aktschluß. Kapitelschluß von Erzählungen	220
X. Tektonik von Dichtung	
A. Höhere Mathematik der Gestalt	234
B. Geschlossene Kunstwerke und ihre erschlossene Urgestalt	249
XI. Wechselseitige Erhellung der Künste	
A. Voraussetzungen	265
B. Bräuche des 18. und 19. Jahrhunderts	268
C. Psychologische Begründung	273
XII. Dichtkunst und bildende Kunst	
A. Klassisches Drama und Shakespeare	282
B. Scherer und Worringer	296
C. Wölfflins Grundbegriffe	300
D. Wölfflins Grundbegriffe und die Dichtkunst	313
E. Rembrandts Barock nach Simmels Deutung	322
XIII. Deutsche Gotik und deutsche organische Form	328
XIV. Dichtkunst und Musik	
A. Musikalische Dichtung	347
B. Baukunst der Musik	349
C. Leitmotive in Dichtungen	358
D. Melodie und Harmonie, Rhythmus und Reim	364
XV. Wechselbeziehung von Gehalt und Gestalt	
A. Grundlegendes	368
B. Reine Lyrik	371
C. Rechte des begrifflichen Ausdrucks	377
D. Grammatische Kategorien und Stil	383
E. Höchste Verknüpfungen von Gehalt und Gestalt	387
Nachwort	395
Namenregister von Edith Aulhorn	400
Sachregister von Edith Aulhorn	403
Übersicht	409

DRUCKFEHLERBERICHTIGUNG FÜR DIE I. AUFLAGE.

Seite 56, Zeile 15 für Dichtung und Kunst lies Dichtung und Wahrheit.
Seite 71, Zeile 6 von unten für Einführung lies Einfühlung.
Seite 193, Zeile 6 von unten für A. Volkmann lies R. Volkmann.